

# الأندلسيون

---

تأليف

أحمد قسبي  
رئيس نادي المنصورة بسقي

---

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

---

مطبعة النيل بالمنصورة

# النادي الموسيقيين

---

تأليف

جورج فتيس  
رئيس نادي المنصورة الموسيقي

---

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

---

مطبعة النيل بالمنصورة

## المقدم من

ظهرت في السنوات الأخيرة كتب كثيرة قيمة في فن الموسيقى كان لها أثر بالغ في تنظيم التعليم المدرسي ورفع مستوى الثقافة الموسيقية في البلاد كما أنها دلت على سعة اطلاع واضعها وكفاياتهم الممتازة .

بيد اني لم أر كتابا واحدا من تلك الكتب تناول دراسة الفن المذكور من جميع نواحيه التاريخية والعلمية والرياضية كما اني لاحظت أيضا أن من هذه النواحي ما لم يعنى بها بالمرّة ولم يتناولها أى بحث فظلت محاولة عن الكثيرين على الرغم من أهميتها في النظام الموسيقي .

لذلك رأيت من واجبي أن أعمل على سد هذا الفراغ فبذلت ما وسعني من قوة وجهد حتى استطعت أن أفي بما وعدت فوضعت كتابي هذا الذي يسرني أن أقدم به إلى حضرات الموسيقيين عامة وإلى أبنائي الطلبة خاصة وقد ضمنته كل ما هم في حاجة إلى معرفته في الموسيقى الشرقية والغربية سواء من ناحيتها التاريخية أو من ناحيتها الفنية والرياضية متوخيا السهولة في الأسلوب والايجاز المفيد في الشرح لكي يسهل على الدارس متابعة الدرس والتحصيل .

واني على يقين من أن هذا الكتاب سيغنيهم عن المراجع القديمة المشوبة بالتعقيد والابهام وأنه سيكون العامل القوي على تحقيق أمانهم المنشودة فلا يلبثوا أن يتخذوا منه خير مرشد ورفيق وعلى الله الاتكال والتوفيق .

مورج قسيس

## الفصل الاول

— ❦ —

أصل المـو-بقي - السحر وارتباطه بالمـو-بقي - أقدم مو-بقي

إذا أمكننا الرجوع إلى الماضي البعيد جدا ، البعيد بقدر ما نستطيع التوغل في بطون الأصول ، لتجلى لنا أمر أكيد ، عميق ، عالمي ، كشف لطبيعة الانسان ، ذلكم هو استعمال الأولين (١) للترنم السحري .

فلجعله بالنواميس الطبيعية وسيرا مع الغريزة التي يتصور بها ما يدور حوله في العالم يشبه الرجل الأولى كل ما يحس احساسه وتصويره بأشخاص . فنمو النبات ودورة الفصول وجمال الطقس والزواج والألم والسرور والحياة والموت كل ذلك في نظره ما هو إلا مظهر لقوة مماثلة للقوة الكامنة فيه هو . فاذا مر مثلا بغابة وشم رائحة غير مألوفة ففي الحال يتصور ان هذه الرائحة لشخص مختلف عنه ولكن من هو هذا الشخص ، ما شكله ، ما صفته هذا ما يحله . لذلك جعل منه في بادئ الأمر روحا وفيما بعد جعل منه آلهة تقام لها المعابد .

يلاحظ الرجل الأولى أن الطبيعة لا تعامله دائما معاملة واحدة . فأحيانا تصادقه وأحيانا تعاديه ، فيرى في ذلك دليلا على رضا الارواح أو غضبها ، لذلك اضطر إلى البحث عن وسيلة يستطيع بواسطتها التأثير في تلك الأرواح كما لو كانت أشخاصا لا غنى له عنها فوجد ان الوسيلة الفعالة الكبرى المحققة لهذا

---

(١) يقصد بالأولين نوحان من الجماعات : الجماعات التي عاشت في بداية أقدم فترة زمنية لدينا عنها أسانيد مدونة في الكتب ، والجماعات الموجودة حتى يومنا هذا في افريقيا وأميركا والعالم الشرقي والتي لا يزال مستواها الثقافي في الدرك الأسفل من الانحطاط .



الغرض هي الترنم السحري .

فالترنم السحري اذن هو النموذج الأول أو الأسلوب الأول للفن الموسيقي .  
ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد أن أقدم ترنيمة سحرية معروفة هي  
الترنيمة المكتوبة على جدران مدفن الملك اوتاس في هرم صقاره المدرج والتي تدعو  
إلى الإعجاب حقاً بصيغها السحرية المخصصة لوقاية الملك من لدغ العقارب أثناء  
أسفاره في العالم الآخر .

### السحر وارتباطه بالموسيقى

يقول القدماء ان السحر نشأ في بلاد فارس ، ويقول العالم الدانماركي  
الحديث لهمن Lehman ان السحر نشأ في مصر وبابل وانتقل الى اليهود ثم  
دخل المدينة الاغريقية ومنها الى الشعوب المسيحية في اوروبا . والواقع الاكيد  
انه حصلت فقط استعارات في أنظمة السحر من شعب الى شعب ، أما المصدر  
المشترك فقد ظل مجهولاً ومن العبث البحث عنه لأن السحر متوطن في كل مكان  
ويكفي أن نرى ما هو عليه من الانتشار في الأزمنة الحديثة لنستنتج أنه كان  
معروفاً وممارساً عند الاقدمين في كافة الجهات . وقد حاول المؤرخ بلوتارخس  
الوصول الى منشأ السحر فباءت محاولته بالفشل . وقد قال الامبراطور جوليان  
Julien الجاحد أن البحث عن مخترع السحر هو من العبث كالبحث عن اسم  
الرجل الذي كان أول من عطس .

للسحر وسائل واجراءات كثيرة يتخذها الساحر في تأدية عمله ، كرسم أشكال  
ورموز وصنع تصاوير ومنزج وحرق مختلف العقاقير وتركيب اشربة خاصة الخ ،  
غير ان كل هذه الوسائل وكل هذه الاجراءات تصبح عبثية الفائدة إذا استخدمت

بدون غناء . أما اذا صحبها غناء فما من شيء يستطيع الصمود امامها . وقد جاء عن لسان هيرودوت المؤرخ اليونانى الشهير ان الساحر الفارسى كان كاهنا مكلفا باداء غناء خاص لم يكن بدونه ليحقق له تقديم القرابين .

برجع هذا الاعتقاد الى فكرة أصلية وهى ان الصوت البشرى هو الذى يدل على حالات النفس ، ولذلك كان القدماء يعتبرونه قوة خفية عظيمة حتى لقد جعلوا من الأغاني السحرية سلاحا هجوميا ودفاعيا ، فوضعوا ترنيمات للشفاء من لدغ العقارب وأخرى للتأثير فى الحيوانات ، ولحب والانتقام ولاستنزال المطر ولطلوع الشمس ولحبوب العواصف . وفى الهند جعلوا للحكمة شخصية خاصة سموها مترا سبنتا Matra Spenta وكانوا يقدمون لها القرابين ، ثم ان المصريين القدماء كانوا يعتقدون ان الاله تحوت ، اله العلم والحكمة ، لم يخلق الكون بالفكر أو بالاشارة بل بصوت قوى سليم اطلقه فى الفضاء فخرج على الأثر من فيه أربعة آلهة لهم ما له من قوة ومقدرة وقاموا بتنظيم الكون .

يستخلص مما تقدم أن الموسيقى اعتبرت منذ نشأتها عملا سحريا فكان القدماء يطلبون بواسطتها المعجزات التى لا يقبلها العقل نظرا لشدة تأثيرها فيهم ، على أن هذا الشعور نحو الموسيقى لا يختلف كثيرا عن شعور المفكرين الحديثين والمغرمين بالحاليين بالفن الموسيقى الذين لا يعتقدون بالمعجزات ولكنهم يعترفون تماما بما للموسيقى من القوة المعنوية العظيمة . فاذا كان الرجل الاغريقى القديم قد استعمل الغناء السحري لايقاف الدم السائل فى جرحه وإذا كان الهندى الاميريكى ينرم بغناء خاص لمنع الزوابع أو لاقتصاص الطيور اللازمة له فان الموسيقىار الألمانى الشهير شوبتهور Shopenhaur قرر بأن الموسيقى تعبر عن حقيقة أعلى من كل الحقائق المادية وقال زميله واجتر Wagner عن بيتهوفن انه بفضل فنه قد تلمس الحقائق الأبدية . فهذه الأمثلة الأربعة لها معنى واحد

فالرجل الاولى والمتوحش والعالم والموسيقار متفقون جميعا فى تفهم الموسيقى مع هذا الفارق وهو ان البعض منهم يعبر بالافعال ما يعبر عنه البعض الآخر بأسلوب فلسفى ، وهذا دليل قاطع على ان الموسيقى لها صلات وثيقة بالطبيعة البشرية لكونها صادرة من صميم الاحساس والعقل .

### أقدم موسيقى

من هو ياترى الشعب الذى يحق له أن يفخر بأن موسيقاه جذرة بأن تلقب بأمر الفن ؟ إن الاجابة على هذا السؤال بصفة حاسمة من الصعوبة بمكان كبير . فالموسيقى الأغريقية التى هى أساس الموسيقى الحديثة ما هى إلا جزء أو حالة خاصة من الموسيقى المسماة بالشرقية أى الموسيقى التى كانت مستعملة فى مصر وآسيا الصغرى والهند والصين . وقد تبين على وجه الاجمال فى مؤلفات الصينيين القدماء أن أغلب النظريات المألوفة عندنا والتى أخذناها عن المدنية الأغريقية اللاتينية مثل أصل الموسيقى وقوة الترنجات السحرية وارتباط القوانين الموسيقية بنواميس الطبيعة ونظام الابعاد وتشكيل السلم بواسطة سلسلة من خامسات منحصرة فى ديوان واحد كل ذلك كان معروفا عند الصينيين .

فالديوان الموسيقى الصينى كان خماسيا pentatone أى مكسونا من خمسة مقامات كاملة وهى فا . صول . لا . دو . رى وقد كتب مؤلف موسيقى صينى فى السطر الأخير فى القرن الثالث قبل الميلاد يفسر ذلك بقوله : من فا يشتق دو ومن دو يشتق صول ومن صول يشتق رى ومن رى يشتق لا وهى المنظومة الفيتاغورية بعينها .

كان هذا التفسير سببا فى أن بعض المؤرخين ظنوا أنه كان هناك اتصال

بين اليونان والشرق الأقصى أدى إلى تبادل النظم الموسيقية بين البلادين ومن هؤلاء المؤرخين المبشر الشيعي اميوت Amiot فقد كان هذا المبشر يمتدح بوجود علاقات شخصية بين فيتاغورس والصينيين إذ كتب في القرن الثامن عشر يقول انه مما لا شك فيه ان فيتاغورس كان يحب البلاد ليستزيد من العلم وانه كان في بلاد الهند فن الجائز أن يكون قد بلغ الصين حيث لا بد وان يكون العلماء والأدباء الصينيون عندما أحاطوه بالعلوم والفنون ذات المقام الأكبر عندهم قد علموه الفن الذي كانوا يعتبرونه في مقدمتها وهو فن الموسيقى ولما عاد إلى اليونان أخذ يفكر فيما أخذه من الصينيين .

غير ان المؤرخ شافان Chavannes يرى عكس ذلك تماما إذ يقول ان الصينيين هم الذين أخذوا عن الاغريق نظامهم الموسيقى البديع في بساطة حسابه ابان فتوحات اسكندر الأكبر في القرن الرابع قبل الميلاد . ولكن المؤرخ لالوي Laloy اتخذ رأيا وسطا بين هذين الرأيين فقال ان من الجائز القول بأن الصين تعلمت في مدرسة اليونان على انها لم تأخذ عنها إلا مبادئ طبقها لنفسها على طريقها الخاصة كما انه يجوز القول أيضا بأن نسبة ٢٠ المعبرة عن البعد الخامس ( الكنت ) وجدها في وقت واحد عالمان بعيدان عن بعضهما بعدا شاسعا .

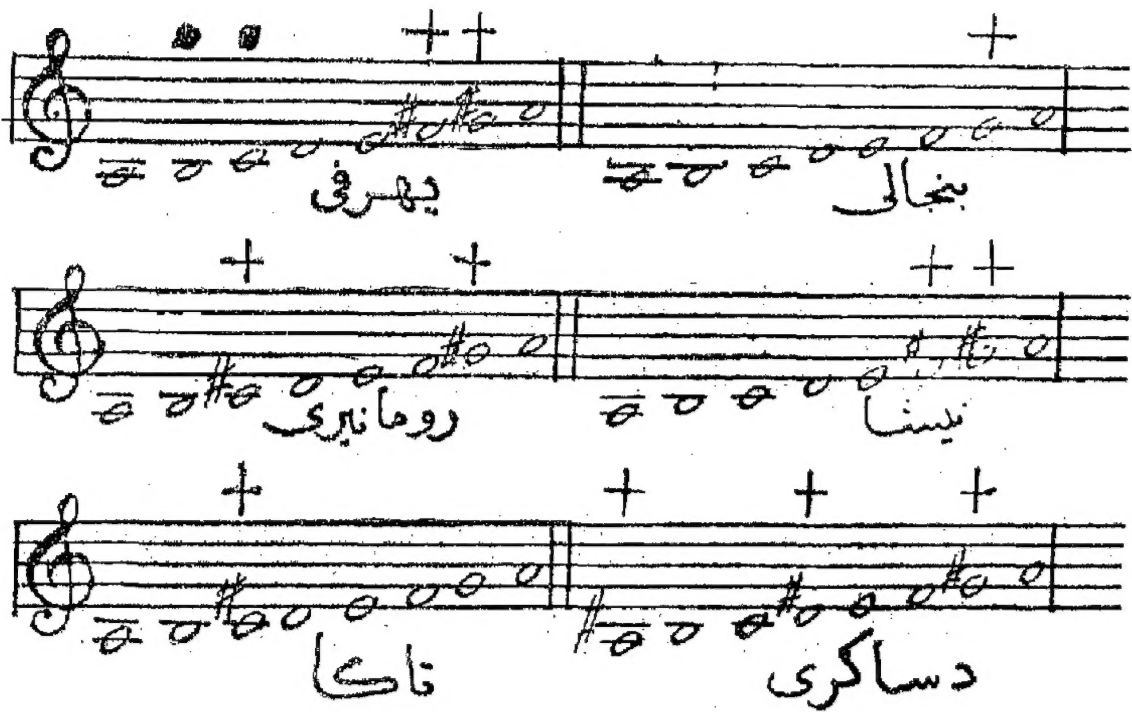
هذا ولكتابة أصوات سامهم المعقد كان الصينيون يستعملون منذ ٢٧٠٠ سنة قبل الميلاد علامات رمزية شبيهة بعلامات كتاباتهم ولا يزالون يستعملونها إلى يومنا هذا .

أما الديوان الموسيقى الهندي فهو مؤلف من سبعة درجات منفصلة عن بعضها بمقامات كاملة وارباع واثلاث المقامات يقال لها سروتى Sruti ويبلغ مجموع السروتى في الديوان ٢٢ موزعة بين الدرجات كالآتي :

سا	رى	جا	ما	پا	ذا	نى	سا
لا	سى	دو	رى	مى	فا	صول	لا
٤	٣	٢	٤	٤	٣	٢	

الدرجة بالهندية {  
بالافرنجية {  
البعد بالسرونى {

وفىما يلى بعض نغمات أخذت عن موسيقى الهنود مع ملاحظة ان العلامة • تدل على وجوب خفض العلامة الموسيقية التى تحتها مقدار سروتى واحد والعلامة + تدل على وجوب رفع النوتة نفس المقدار .



هذا والظاهر أن فكرة تسجيل الأصوات بالكتابة نبئت فى الهند لا فى اليونان . وكان الهنود يشيرون الى علامات السلم بحروف سنسكريتية أى بحروف من لغتهم المقدسة وكانوا على ما يظهر على علم أيضا بعلامات تدل على الزمن . غير أن مدلول العلامات المذكورة كان من الإبهام والغموض بحيث أوجب الاكتفاء بالقول بأنه كان هناك نظام للكتابة ، نظام لم يحتفظ السكاف الحاليون بشيء

منه بل ولا يتذكرونه .

أما الموسيقى المصرية القديمة فان النقوش والصور البارزة التي وجدت في مقابر الفراعنة والتي يرجع عهدها إلى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد قد دلت على أن الموسيقى المذكورة تمشت مع التطور التام المسطر في التاريخ العام ، من السحر القديم إلى الفن الموسيقى الديني إلى الفن السامي المزخرف ، ولكن نظامها الأساسي ظل سرا مدفونا . لذلك لجأ الموسيقيون المؤرخون إلى درس الآلات التي اكتشفت في المقابر والتي يوجد الكثير منها في متاحف القاهرة وأوروبا ، واتجهت أنظارهم على الأخص إلى النايات . فقام الأستاذ لوريه Lorei في جامعة ليون بفرنسا بدرس النايات المصرية درسا دقيقا وصنع ما يماثلها تماما في قطرها وعدد ثقبها واتساعها ومسافاتها ثم كلف أحد الموسيقيين الاختصاصيين في معهد ليون الموسيقى بالعزف عليها فتبين له أن نظام الفراعنة هو بعينه نظام الانغريق . ولكن هل هذا البرهان كاف للأخذ بالنتيجة التي وصل إليها الموسيقار المذكور ؟ ان النقص الذي لا بد من حدوثه في تجربة كهذه لا يسمح بالرد ايجابيا فضلا عن أن احياء موسيقى مائة أمر صعب جدا كتركيب عطر أثرى طبقا لوصفة أثرية مكتوبة .

بيد أن كل القرائن تجعل نظرية الأستاذ لوريه في حين العقول . فالمدينة الاشورية الكلدانية ، وبالتالي الموسيقى ، كانت مرتبطة بالمدينة المصرية ارتباطا شديدا حتى لقد ظن أن نظامها الموسيقى واحد . وهذا يرجع من جهة إلى أصل الابراهيميين وسكان شواطئ دجلة والفرات المشترك ، ومن جهة أخرى إلى العلاقات الوثيقة المستمرة التي كانت بين فلسطين ووادي النيل .

## الفصل الثاني

الموسيقى عند الإغريق والرومان الأقدمين

تعاقت السنون والأجيال فتغيرت الأخلاق والاعتقادات وتنسورت الأذهان فجعل الإغريق من الأرواح آلهة ومن الغناء السحري أناشيد دينية وتغنوا بمدح ديونيزوس (باكوس عند الرومان) إله الخمر، وأبولون أوفيمبوس، إله الطب والشعر والفنون والنهار والشمس، وإتريس إلهة الموسيقى، ومينرفا إلهة الحكمة والفنون، وفينوس إلهة الجمال وغيرهم وغيرهم من الآلهة الميثولوجية، وقد تطورت موسيقاهم بتطور حياتهم الاجتماعية ووضعت لها القواعد والأصول فازدهرت. ثم خصصوا لكل إله نظاما غنائيا لمديحه أشهرها النظام الخاص بديونيزوس إله الخمر سالف الذكر، وأنشأوا في أولمبوس ودلفس ونيميه الألعاب الأولمبية التاريخية المشهورة فكانت هناك حفلات رياضية وسياسية ودينية يحضرها الناس من داخل البلاد وخارجها تتجلى فيها القوة البدنية العجيبة والشعائر الدينية الرائعة والغناء البديع.

أما النظام الغنائي الخاص بالاله ديونيزس فقد كان يسمى ديتيرامبوس dithyrambe وهو عبارة عن فرقة تجتمع عادة في أوائل أيام الربيع مكونة من خمسين مغنيا راقصا يمثلون الساتير (١) الذين كان يتكون منهم موكب ديونيزوس

(١) الساتير satyre عند الإغريق والرومان الأقدمين هو نصف إلهة من رفقاء ديونيزوس يصورونه بقرنين صغيرين على الجبين وشعور منكوشة وأذنين مدببتين ملصقتين كأذن الحيوانات وأرجل تيس ممسكا بيده آلة موسيقية، نايًا على الأغلب. واصطلاحا تطلق هذه اللفظة على الرجل المفسود القليل الحياء.



الحقيقي فيغنون ويرقصون دائرين حول هيكل تحت ادارة رئيس يمثل الاله ديونيزوس نفسه .

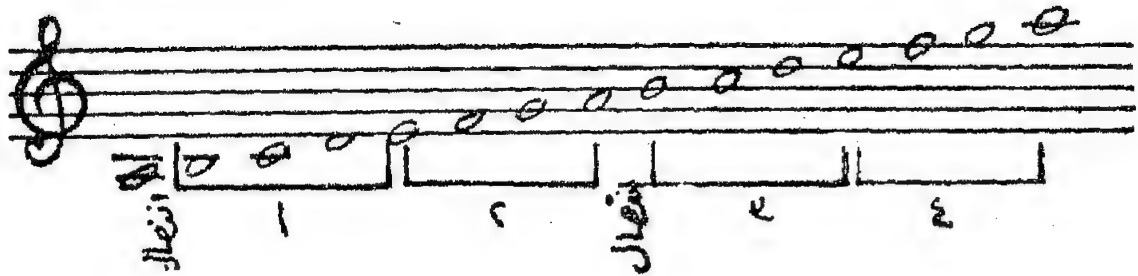
وضع نظام الديتيرمبوس في كورنتيا بمعرفة عازف السيسارة اريون Arion المولود في لسبس بين سنتي ٦٢٨ و ٦٢٥ قبل الميلاد . وفي كورنتيا انتقل إلى اثينا حيث اشتق منه أبداع وأعظم ما أنجبته القريحة الاغريقية ألا وهو المسرح الغنائي بقسميه التراجيدي والكوميدي . ويقال في هذا الصدد ان أول تراجيديا مثلت على مسرح اثينا كانت في سنة ٥٣٤ قبل الميلاد . وأول مسابقة في الديتيرمبوس حصلت بين سنتي ٥٠٨ و ٥٠٥ قبل الميلاد .

وفي القرن السادس ق. م. ظهر علم من أعلام العهد القديم وهو الفيلسوف والرياضي اليوناني الشهير فيثاغورس المولود في جزيرة ساموس بين سنتي ٤٩٧ و ٤٨٠ قبل الميلاد .

كان هذا الفيلسوف في نظر مواطنيه الاغريق ممثلا لغزوتين باهرتين للعقل البشري وهما الحكمة ثم علم الأرقام الذي اعتبر مدة طويلة علما ذا قدرة سحرية وهو الواضع لجدول الضرب الذي يدرس الى الآن في المدارس الأولية ، وهو أيضا الذي أعطى القدماء المبادئ الأولية في علم السماع كوجود أصوات مرتفعة وأصوات واطئة وصدور الصوت في حركة الهواء وتابعية ارتفاعه وانخفاضه لسرعة الحركة أو بطئها كما وأنه أول من أوجد نسب الأصوات المتألفة الأساسية وذلك بوضعه القواعد التالية "إذا هز وتران في آن واحد طول أحدهما ضعف طول الآخر صدر عن الوتر القصير صوت هو جواب للصوت الصادر عن الوتر الطويل ، وإذا كان طول الوترين بنسبة  $\frac{2}{3}$  ألف الصوتان بعدا خماسيا ( ككنت ) وإذا كان الطول بنسبة  $\frac{3}{4}$  كان البعد رباعيا " . فهذا التقدير المضبوط والبسيط



للأصوات الثلاثة المؤتلفة ، الجواب والخامسة والرابعة ، وهو اختراع عجيب يدل على البراعة والذكاء على أساسه بنى ما سمي بعده بزمان طويل « السلم الفيتاغوري » يرجع ما لدينا من المعلومات البسيطة عن الموسيقى الاغريقية إلى ما كتبه بلانون ( ٤٣٠ ق.م ) وأرستوت وأرستوكسين ( القرن الرابع للميلاد ) ، على أنه من المؤكد أن الاغريق القدماء كانوا يعرفون نصف المقام والمقام الكامل حتى وربع المقام وانهم كانوا يستعملون النوعين الدياتوني والكروماتي كذا والنوع الأنارمونيكي الذي كان في ذاك الوقت مبنيًا على أربع مقام متتابة .  
أما نظامهم الموسيقي فقد كان مؤسسًا على سلم ذي ١٥ صوتًا مكون من تتراكورد ( أي ابعاد بالأربع ) منفصلة ومتصلة وهذا رسمه



فالترتراكورد ١ خاص بالعلامات الغليظة والتتراكورد ٢ خاص بالعلامات المتوسطة والتتراكورد ٣ خاص بالعلامات المنفصلة عن علامات التتراكورد السابق والتتراكورد ٤ خاص بالعلامات الحادة .

ومن هذا النظام الدياتوني كان الاغريق يؤلفون سلام أخرى بتغيير مراكز المقامات وأنصاف المقامات .

فالسلم الدياتوني من

mixolydien

سعى إلى سعى كان يسمى ميكسوليديين

lydien	ومن دو إلى دو	كان يسمى ليديين
phrygien	» رى » رى	فريجين
dorien	» مى » مى	دورين
hypolydien	» فا » فا	هيبوليدين
hypophrygien	» صول » صول	هيبوفريجين
hypodorien	» لا » لا	هيبودورين

غير أن النغمة الدورين مى - مى هى التى كانت معتبرة نغمة قومية .  
ومما لا شك فيه أنه حتى فى الزمن السابق لفيثاغورس كان الاغريق يستعملون حروفهم الهجائية لتمثيل الأصوات، وقد عرفت بوجه التقريب العلامات التى كانوا يرمزون بها بشيء من الدقة إلى القيم والسكتات التى كانت آنئذ ذات تقسيم ثنائى وثلاثى كما هى عندنا الآن .  
أما الآلات التى كانوا يعزفون بها فى ذلك الوقت فهى العود والفلاوت والترمبيطه والعننج .

تأثرت الموسيقى الافريقية بالاككتشافات والنظم السابق بيانها فنمت وازدهرت وانتشرت فى العالم متخذة لها انجاهين سار أحدهما من اليونان إلى ايطاليا متمشياً مع الحركة الاخلاقية والأدبية واتبع الآخر نفس الطريق إلا أنه عرج على آسيا الصغرى حيث اختلط بالموسيقى العبرية فنشأ عن ذلك الغناء الذى تطور شيئاً فشيئاً وانتشر فى البلاد الغربية وسمى فيما بعد - أي فى العصور الوسطى - بالغناء الجريجورى نسبة إلى البابا جريجوار الأكبر الذى تم على يديه وضع وترتيب الألحان الكنائسية اللاتينية بين سنتي ٥٩٠ و ٦٠٤ ميلادية .

ولما ظهرت الكنيسة المسيحية وانتشرت في الشرق كان أول ما استعارته من الديانات الأخرى استعمال الغناء لتأدية طقوسها الدينية . وقد اهتمت الأديرة الشرقية على العموم والمصــــرية والسورية منها على الخصوص بوضع الأناشيد اللازمة حتى بلغ عددها عند السوريين والكلدانيتين ١٤٠٠ لحنا وصلت إلينا بالانتقال والسماع . وقد كانت الاسكندرية وانطاكية المركزين الهامين لتلك الحركة وكانا بالنسبة للكنائس اليونانية في الشرق كمدرسة الغناء في روما بالنسبة للكنائس اللاتينية في القرن السابع والثامن للميلاد .

أما الرومان القدماء فقد حذوا حذو الاغريق في استعمال الخمسة عشر حرفا الأولى من حروفهم الهجائية لتدوين الأصوات ثم ان موسيقاهم التي اشتقت من الموسيقى الاغريقية لم تكن في الأصل تختلف عن هذه الأخيرة اختلافا محسوسا نظرا لثماثل سالامها واستخدام نفس الآلات الموسيقية ، بيد أنهم على وجه الاجمال لم يقوموا بشيء هام من الوجهة الفنية وقلدوا الفن الاغريقي تقليدا أخرق ووجهوه توجيهها غير فني أدى به الى الانحطاط . وبقدر ما كان رومان القرن السادس عشر للميلاد موسيقيين وفنيين ، كان الرومان القدماء غير أهل لأن يتذوقوا قطعة غنائية لذاتها دون أن تكون مصحوبة بكلام أو اشارات أو تمثيل .

كان أقدم عيد عند الرومان عيد روما . وكانوا يحتفلون به في شهر سبتمبر من كل سنة منذ سنة ٣٦٤ قبل الميلاد باقامة الحفلات التمثيلية والهزلية الصامتة التي تركت مكانها للتراجيديات والكوميديات منذ سنة ٢٤٠ ق.م

وفي سنة ٥٥ ق.م بنى يومي Pompei أول مسرح حجري وكان يتسع على ما يقال لأربعين ألف نسمة .

## الفصل الثالث



### الموسيقى في المصور الوسطى

تعرف بالمصور الوسطى الفترة الواقعة بين سقوط الامبراطورية الرومانية في سنة ٣٩٥ م. واستيلاء محمد الفاتح على مدينة القسطنطينية في سنة ١٤٥٣ . وقد امتازت تلك المصور بابتكارات وتطورات فنية عظيمة الشأن كان لها أكبر نصيب في تقدم الفن الموسيقى نذكر منها فن الكنتربوان Contrepoint او الطباق كما يقول المجمع اللغوي ، والتدوين للموسيقى والسلم الدياوتوني أو القوى وظهور الغناء المسرحي الشعبي .

ظلت الأنظمة الاغريقية القديمة معمولاً بها لغاية القرن الخامس للميلاد وكان من أكبر المحبذين لها والمعجبين بها الفيلسوف الفيشاغورى بواس Boice مستشار الملك تيودوريك الكبير مؤسس دولة الأوستروجوت في ايطاليا سنة ٤٩٣ م. على أن الأنظمة المذكورة لم تقو منذ القرن الرابع على الثبات أمام النهضة الدينية المسيحية من وجهتها الفنية فأخذت تتلاشى تدريجاً فاسحة أمام الفن الديني طريق الانتعاش والازدهار .

كانت الوثنية المحتضرة قد اكتفت بالفنون التصويرية مع الشعر الذي مائل المهاتها برجال ، أما المسيحية التي في فجرها البازغ هذبت العقل وحررتة من غلافه المادي وفتحت له آفاق الانهائية فقد كانت في حاجة إلى فن جديد أوفر قوة وأكثر استقلالاً وبالأخص أشد أخذاً بالنفس ، فن إذا ما تسامى عن وصف

أو تمثيل أشياء أو أفعال يكون قادرا على أن يعمل في الروح مباشرة فيستميلها ويهزها بمفرده .

وتحت تأثير هذه النهضة القوية وفي التجارب الناقصة التكوين الماضية برز ببطء وجهد فن العصور الوسطى وهو بعد بدئي غير ثابت ، هو ذلك الفن الذي كان عليه أن يتحمل الكثير من التقلبات قبل أن ينبجس الفن الحديث .

وفي القرن الرابع للميلاد قام القديس امبرواز مطران ميلانو ( ٣٤٠ - ٣٩٧ ) بأول اصلاح في الغناء الليترجى - أى الغناء الخاص بخدمة القديس - فاختار من بين المقامات الاغريقية التي كانت مستعملة وقتئذ أربعة مقامات رآها صالحة للأناشيد الدينية ثم خلص الغناء من الزخرفة الزائدة على الحاجة مع احتفاظه بلون وزنى يبدو ان انتقاله إلينا قد انقطع مع تعاقب الأجيال .

وقد سمي هذا الاصلاح باسمه

أما الأربعة مقامات المذكورة فهي الدورين dorien والفريجين phrygien والليدين lydien والميكسوليدين myxolydien وقد سميت فيما بعد اوتنتيك authentiques بمعنى رسمية أو أصلية ودرجاتها الأساسية الدالة على النغمة ( تونيك ) هي رى مى فا صول بالتوالى .

وفي القرن السادس للميلاد أجرى البابا جريجوار الكبير ( ٥٤٠ - ٦٠٤ ) تطهيرا جديدا فاستبعد التراتيل التي تراءت له غير لائقة بالنظام الكنسى وأضاف إلى مقامات القديس امبرواز أربعة مقامات أخرى هي الهيبودورين hypodorien والهيبوفريجين hypophrygien والهيبوليدين hypolydien والهيبوميكسوليدين hypomyxolydien وقد سميت بلاجو plagaux ( جمع بلاجال ) وهي نفس المقامات الرسمية السابق ذكرها مضافا إليها أربعة

(كوارث) من جهة القرار بحيث أصبح الأساس في الدرجة الرابعة من المقام  
والرابعة في الغليظ منه والخامسة (الكنت) في الحاد .  
وهكذا صار عدد الأنغام الموسيقية ثمانية .

ظل الغناء الكنسي حتى القرن الثامن موحد الأصوات إلى أن ظهر  
في القرن التاسع فن الكنتربوان البديع الذي يعتبر بحق مهد الهارموني  
(الانسجام الصوتي) وأساس الفن الحديث .

## الكنتربوان Contrepoint

الكنتربوان (١) - أو الطباق - هو فن جمع الأصوات المختلفة لاسمائها في وقت واحد - وهو من أجل ما جادت به قرائح العلماء الموسيقيين في المصور الوسطى .

أول من تكلم عن هذا الفن الفيلسوف الأيرلندي جان سكوت المتوفى سنة ٨٨٦ ميلادية . فهو اذن انكليزي الأصل . وقد أدخلت عليه تحسينات جمة رفعت من شأنه حتى سمي بالفن الجديد على الرغم من استنكار البابا جان الثاني والعشرين له في رسالته الصادرة في سنة ١٣٢٢ م .

تجوز الكتابة بالكنتربوان لفريقين فأكثر لغاية ثمانية وذلك بشروط وقيود كثيرة يتحتم مراعاتها بكل دقة عند التدوين وسنذكر في بابي بذكر القواعد العامة الأساسية لكل أنواع الكنتربوان وعلى الأخص النوع المكتوب لفريقين فقط ومن نوتة واحدة ضد نوتة .

أولا - لا يستعمل إلا المتفق من الأصوات .

ثانيا - يكون البدء بالمتفق الكامل أي النغم الأحادي والأوكتاف والخامسة (٢)

---

(١) أصلها point contre point أي نقطة ضد نقطة ويرجع ذلك إلى أن في بعض التداوين القديمة ( تداوين مقاطعة الأكييتين Aquitaine ببلاد الغال القديمة ) كانت العلامات الموسيقية ممثلة بنقط ، فاختصارا في التعبير حذفوا لفظة point الأولى وجعلوا من الكلمتين الأخيرتين كلمة واحدة .

(٢) في الكنتربوان تعد الرابعة من المتنافر . أما الأصوات المتفقة الوحيدة فهي : النغم الأحادي والجواب أي الأوكتاف والخامسة ، وتعتبر كاملة ، والثالثة والسادسة ماجير ومينير وتعتبران ناقصتين .

ثالثا - يكون الختام بالاحادى أو بالأوكتاف مع الحساس كظهير له .  
رابعا - ممنوع استعمال الاحادى ما عدا فى الحقلين الأول والأخير .  
خامسا - ممنوع اسماع نفس النوتة زيادة عن مرتين متواليتين .  
سادسا - لا يجوز عمل أوكتافين متتابعين ولا خامستين متتابعتين ولا  
أوكتاف أو خامسة مباشرة .  
سابعا - لا يجوز عمل ثلاث ثلاث أو ثلاث سادسات متواليات .  
ثامنا - لا يجوز استعمال السادسة على الدرجة الخامسة إلا إذا كانت مصحوبة  
بثالثة وإلا ينشأ عنها رابعة مقدره . والرابعة حتى المقدره ممنوعة لأنها من  
الأصوات المتنافرة .  
تاسعا - الحركات اللحنية الوحيدة التى يمكن استعمالها هى حركة الثانية الماجير  
والمينير والثالثة الماجير والمينير والرابعة المضبوطة والخامسة المضبوطة والسادسة  
المينير والأوكتاف المضبوطة .  
عاشرا - الاتصالات المتنافرة الناشئة عن الأوكتاف والرابعة الزائدة ممنوعة  
ما عدا المينير ابتداء من الدرجة الثالثة إلى السادسة المحولة .  
احدى عشر - لا يجوز الانتقال modulation الا فى النغمات المتجاورة .  
هذه هى أهم القواعد المتعلقة بالكنتربوان ذى القسمين . وفى هذا الصدد  
تحسن الإشارة الى أن الكنتربوان يختلف عن الهارمونى اختلافا كبيرا . فالهارمونى  
مؤسس على بناء جاهز وهو الائتلافات ( الاكورد ) أما الكنتربوان فأساسه  
النوتة إذ انه يجمع نوتة بنوتة أخرى أو بنوتات كثيرة دون أن يهتم بالتآلف الذى  
سينشأ عنها حاسبا فقط حساب الأبعاد التى بينها .



## تاريخ التدوين الموسيقي

كان الاغريق القدماء يمارسون العزف والانشاد بالنقل والسماع كما هي الحال عندنا الى الآن بوجه عام . وكان لكل صوت من الخمسة عشر صوتا التي يتركب منها نظامهم الموسيقي اسم خاص يدل غالبا على ترتيبه في الديوان دون أن يكون له علامة خاصة تميزه عن غيره من الأصوات .

فلما أصبحت الحاجة تدعو الى تسجيل الألحان على الورق تسهيلا لتعليمها واستذكارها وتيسيرا لنشرها بين أفراد الشعب ، أخذ الموسيقيون في بادئ الأمر يدونون ألحانهم كل بطريقة الخاصة بعلامات لا يفهمها ولا يحاكمها إلا المؤلف وحده . ولما لم يأت هذا الوضع بالغاية المنشودة عمدوا الى استخدام الحروف الهجائية نظرا لما للموسيقى من الارتباط الوثيق بالكلام وبالتالي بالعناصر المكونة للكتابة العادية .

وهكذا نشأ التدوين الهجائي .

جاء الرومان وقلدوا الاغريق في طريقة هذه وسموا أصوات سلمهم بأسماء الخمسة عشر حرفا الأولى من حروفهم الهجائية اللاتينية ثم انحصر التدوين في السبعة حروف الأولى فقط فجاءت مطابقة للسبعة علامات المكونة لسلمنا الحالي

A. B. C. D. E. F. G

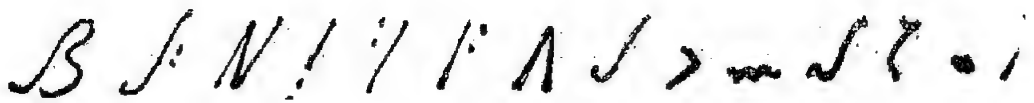
صول فا سي ري دو سي لا

وقد نسب بعض المؤلفين هذا الاصلاح الى البابا جريجوار الكبير شخصيا .

ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد أن هذه التسمية ظلت سالمة على مدى الأجيال لم تمسها يد التعديل أو التغيير فهي معروفة ومتبعة إلى يومنا هذا في انكلترا وألمانيا ، وسنجد فيها فيما بعد تفسير النظام المفاتيح المعمول به الآن ونقطة بدايته .

كانت الطبقات الصوتية تمثل بحسب كتابة الحروف اللاتينية المذكورة . فالديوان الغليظ كان يمثل بحروف كبيرة . والديوان المتوسط الذي هو جواب الديوان الغليظ كان يمثل بحروف صغيرة . والديوان الحاد الذي هو جواب الديوان المتوسط . والجواب الثاني للديوان الغليظ كان يمثل بحروف مزدوجة .

وفي القرن السادس الميلاد غزا اللومبارديون شمال إيطاليا وأدخلوا معهم نظاما موسيقيا غريبا حقا وغير مفهوم لنا اليوم قوامه عدد غير قليل من علامات شبه هيروغليفية تسمى نوما neumes يرى القاريء فيما يلي بعضا من أشكالها الرئيسية



حلت هذه الحروف محل الحروف الهجائية حتى القرن العاشر ثم صار التدوين بالطريقتين معا إلى أن زالت النومات في القرن الثالث عشر .

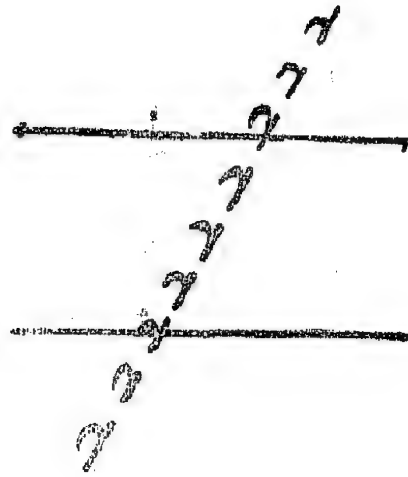
اختلف العلماء الذين تولوا بحث الأصول في أصل النومات المذكورة فمنهم من قال ان أصلها شرقى لأنها تحتوي على علامات الكتابة العامية المصرية القديمة ومنهم من زعم ان لها اتصال بالعلامات التي كان يستعملها كهنة اليهود ومنهم أخيرا من جاء بهذه النظرية القريبة جدا إلى الصواب وهي أن التدوين

النوماني ينتسب إلى فن قديم جدا يقال له شير ونومي *chironomie* أو "لغة اليد" كان القدماء وبالأخص المصريون يمارسونه للتعبير عن اتجاهات اللحن بواسطة الرسم باليد في الهواء فأخذوه الأوروبيون عنهم ولكنهم استعاضوا عن الرسم باليد في الهواء بالرسم على الورق .

لم تكن النومات الرسومة فوق تشير إلى أصوات معينة ذات درجة محددة بل إلى مجموعات من الأصوات مختلفة الوضع والتركيب أشبه شيء ، ولو من بعيد ، بعلامتي الجروبوتو اى الترديد  والتريللو اى الزغردة في التدوين الحديث وفضلا عن هذا فإنه لم يكن هناك ما يدل على كيفية اتصال العلامات ببعضها ولا على نقطة بداية النغمة مع ان المدلول الفردي لكل علامة كان معروفا إلى حد ما ، فالعلامة الأولى من اليمين مثلا واسمها باللاتينية فيرجا *virga* كانت تشير الى صوت منفرد طويل والثانية واسمها بونكتم *punctum* كانت تمثل صوتا منفردا متقطعا والثالثة واسمها كليفيس *clivis* كانت تمثل صوتين هابطين بشانية أو ثالثة أو رابعة أو خامسة ، الصوت الأول طويل والثاني قصير ، والرابعة واسمها بودانوس *podatus* هى عكس العلامة الثالثة فإنها تشير الى صوتين صاعدين الأول قصير والثاني طويل الخ الخ .

مما تقدم شرحه يتضح أن النظام النوماني كان في ذاك الوقت مشوبا إلى أبعد حد بالنقص والارتباك والتعقيد وقد ظل على حاله للبيئة هذه إلى أن زودوه بخط أفقي كانوا يلونونه غالبا بالأصفر أو بالأحمر لتمثيل صوتا محدد ثم يضعون النومات فوقه أو تحته على مسافات كبيرة أو صغيرة تبين بوجه التقريب الأبعاد الصوتية ، وبهذه الوسيلة ترتبت النومات بشيء من الدقة وتعينت نسبتها النسبية إلى حد ما .

كان الخط المفرد المذكور هو البدرة الأولى التي أنبتت المدرج الموسيقى الخالي وقد جاء بنتائج حسنة سواء من جهة التسهيل أو من جهة الدقة وسار بالتدوين خطوة موفقة إلى الأمام مما حدا بالموسيقين إلى الظن بأن تلك النتائج ستكون حتماً أعظم شأنًا وفائدة إذا ما عمل بخطين بدلاً من واحد، وهذا الذي قد كان فانهم توصلوا بمثل هذين الخطين المرستومين بعد إلى تشكيل سلم مكون من تسعة أصوات هي أكثر مما يلزم لتدوين الترانيم الكاثوليكية .







وللحصول على الحدة المطلقة للأصوات وضعوا في بداية كل سطر حرفاً من السبعة حروف الهجائية الأولى ثم سمووا العلامة التي ترسم على نفس السطر باسمه وبذلك تكتسب العلامات الأخرى أسماء باقي الحروف الهجائية حسب مركزها من الحرف المشار إليه بأعلى .

ومن هنا نشأت القوائم المستعملة الآن

وإزاء القائدة الكبيره التي نجمت عن هذا الاجراء السليم المعقول زيدت

الخطوط إلى ثلاثة فأربعة وصارت الكتابة أكثر وضوحاً وجلاءً وأصبحت مؤسسة على نظام صريح ومنطقي فلم تعد هناك فائدة من النومات فأهملت تدريجاً وحلت محلها نقط مربعة أو بشكل المعين • هي العلامات الموسيقية الحقيقية الأولى .

وفي القرن الحادى عشر كانت العلامات الموسيقية الرئيسية المستعملة انشد الدلالة على المقادير الزمنية كالآتى :

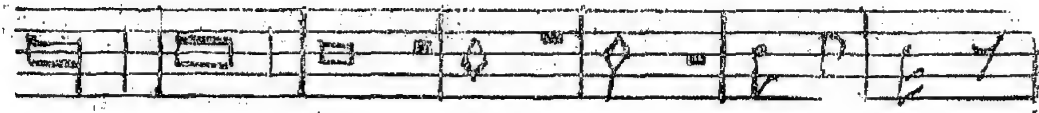
double longue		ضعف الطويلة
longue		طويلة
brève		صغيرة
demi - brève		نصف صغيرة

وكانت كل علامة من هذه العلامات تساوى علامتين من الشكل التالى لها .  
أما علامات الصمت فقد كان يشار إليها بخطوط عمودية تختلف فى طولها باختلاف طول السكتات .

غير أن التدوين بهذه العلامات لم يستقر إلا بكل ببطء وقد وجدت مخطوطات مكتوبة بالنومات إلى ما بعد القرن الثانى عشر .

وفي القرن الخامس عشر جعل المدرج من خمسة خطوط فازداد التدوين تحسیناً وصار غنياً بعلاماته وحلت العلامات البيضاء محل السوداء وصار لكل

علامة زمنية علامة صمت تعادلها في مقدارها الزمنى  
وفما يلي أسماء العلامات المذكورة مصحوبة بأشكال علامات الصمت  
المقابلة لها .



maxime longue demi demi fusa  
brève brève minime minime

كبرى طويلة قصيرة نصف قصيرة صغيرة نصف صغيرة سهم

من رسم نصف الصغيرة والسهم يتبين أن علامات الكروش ( ذات السن )  
والدوبل كروش ( ثنائية الأسنان ) والسويبر ( اللحظة ) ونصف السويبر  
( اللحظة ) المستعملة الآن كانت انثى قد أخذت في الظهور .

وما حل القرن السادس عشر حتى كان نظام التدوين قد تحصل واحدا  
فواحدا على كافة العناصر التي تمكنه من بلوغ درجة السكال . فلم يفكروا بعد  
ذلك الا في تسهيله وتبسيطه فغيروا أشكال بعض العلامات وحسنوا البعض  
الآخر ووضعوا لها الأسماء السهلة المناسبة التي زودوها الآن . فحلت الروند  
( المستديرة ) محل المكسيم والبلاش ( الببضاء ) محل الطويلة والنوار ( السوداء )  
محل القصيرة والكروش ( ذات السن ) محل نصف القصيرة والدوبل كروش  
( ثنائية الأسنان ) محل المينيم الصغيرة والتريبيل كروش ( ثلاثية الأسنان )  
محل نصف المينيم والكوادريبيل كروش ( رباعية الأسنان ) محل الفوزا أو السهم

وسياتى ذكرها فى الفصل العاشر الخاص بنظام التدوين فى الموسيقى الغربية .

أما رأى القائل بأن مخترع نظام التدوين الحديث هو الراهب جويدو دارتزو المتوفى سنة ١٠٥٠ م ، فهو رأى خاطئ وبعيد جدا عن الصواب . لأن النظام المذكور لم ينشأ دفعة واحدة حتى يقال انه من اختراع هذا أو ذاك ، بل نشأ ، كما أوضحنا ذلك آنفا ، بالتدريج وببطء شديد تبعاً لمقتضيات الرقى الموسيقى الكثيرة التنوع .

## تاريخ السلم الدياتوني أو القوى

دياتوني من اليونانية دياتونوس ومعناها "بالنغمة"

والدياتوني هو ما كان ناشئاً عن التتابع الطبيعي للابعاد الكاملة وانصاف الابعاد .

والسلم الدياتوني هو سلسلة من أصوات متتالية ومرتبة طبقاً للقوانين الخاصة بتشكيل السلم .

وضع السلم الدياتوني في القرن العاشر للميلاد وقتما كان النظام النومياني لا يزال قائماً وهو يشتمل على ثمانية أصوات السبعة الأولى منها رمز لها، بحسب ترتيبها التدريجي التصاعدي، بالسبعة حروف الهجائية الأولى . أما الصوت الثامن فهو جواب الصوت الأول أي الأوكتاف

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. ....

صول فا مي ري دو سي لا

ولما كان الصوت الأول A مطابقاً في حدته لصوت لا في التدوين الحديث فقد رُؤي أن في الامكان الهبوط درجة الوصول إلى قرار نغمة G فأضافوا تلك الدرجة إلى السلم المذكور ورمزوا لها بنفس الحرف الممثل لجوابها، ولكن منعاً للالتباس بين القرار والجواب ابدلوا الحرف G اللاتيني بالحرف غاما Γ اليوناني فصار السلم مكوناً من Γ. A. B. C. D. E. F. G. ولذلك سمي بالفرنسية جام Gamme نسبة إلى الحرف غاما آنف الذكر .



أما حرف G اللاتيني فهو الذى صار فيما بعد مفتاح الصول الحالى على أثر التغييرات التى كان يحدتها الكاتبون عند رسمه .

وفى القرن الحادى عشر سميت الأصوات بأسمائها الحالية ( اوت . رى . مى . فا . صول . لا . سى . ) وهى السبعة مقاطع الأولى من أبيات أنشودة نظمت للقديس يوحنا ولحنت فى القرون الأولى للمسيحية .

وضع الأسماء المذكورة الراهب جويدو دارتزو المشار اليه آنفا إذ رأى تلاميذه ، الرهبان مثله ، يلاقون صعوبة كبيرة فى تفهم وحفظ صوت العلامات الموسيقية وفى معرفة علاقاتها مع بعضها فابتكر ، لتوسيع مداركهم ، أسلوبا من الأساليب الخاصة بتعليم الأطفال وذلك بأن انتقى أنشودة يعرفونها كلهم جيدا وتتميز بأن كل بيت فيها يبدأ بصوت مختلف ، فبمجرد ما ينطبع اللحن فى ذهنهم صار من السهل عليهم معرفة مركز كل صوت

أما لفظة اوت فلتقلها على السمع استبدل بها الايطاليون فى القرن السابع عشر لفظة دو المستعملة الان

## الغناء الدينى أو الشعبي

كانت الكنيسة المسيحية فى تلك العصور ترمى دائما أبدا إلى وضع سيادتها على كل شىء وإلى بث روحها فى كل مكان وإلى حصر الفن الغنائى فى أناسيدها ، غير أنها لم تتمكن ، على الرغم مما بذلته من جهود ، من أن تتغلب تماما على أحكام الطبيعة لأن العواطف البشرية الأساسية ، وعلى رأسها الحب الجنىسى ، بعدما كانت محرومة مدة عشرة قرون من نعمة التكلم باللغة الموسيقية البديعة ، قامت تأخذ بثارها وتتخلص من عبودية طال أمدها فأسمعت أصواتا كانت محكوما عليها وقتذاك بالسكوت .

فبجانب الهياكل حيث ترتل الصلوات والزامير ارتفعت النغمات بقصص غرامية تتجلى فيها الشهامة والمروءة واحترام المرأة وعلى العموم كافة المبادئ الشريفة . وكان أول من قام بهذا العمل شعراء وفنانون من أشراف ونبلاء فرنسا عرفوا باسم تروفير Trouvères و تروبادور Troubadours حسبما كانوا من الشمال أو من الجنوب . وقد قلدهم فى ذلك الأشراف الألمان وكانوا يلقبون بمينيسنجر Minnesaengers .

ازدهر هذا الغناء فى القرن الثانى عشر والثالث عشر وانتشر فى أسبانيا وإيطاليا والبلاد الأخرى . ولذا يعتبر الأشراف المذكورون مؤسسى الغناء الشعبى وإلهم يرجع الفضل فى انتشاره وبلوغه درجته الحالية من السكال والجمال .

## الفصل الرابع

الموسيقى الغربية في العصرين التجديدي والحديث

بدأ العصر التجديدي للفن الموسيقي في النصف الأول من القرن السادس عشر متأخرا عن العصر التجديدي للفنون الأخرى قرنا ونصف قرن تقريبا عندما ظهر أساتذة موسيقيون من إنكليز وألمان وفرنسيين وإيطاليين امتازوا بتلحين قطع غنائية صغيرة متعددة الطبقات تسمى مدريجو madrigaux جمع مدريجال . وقد كان للإيطاليين قصب السبق في هذا المضمار .

وفي أوائل القرن السابع عشر ظهرت الأوبرا ، هذه التحفة الفنية الشائقة والدرة الموسيقية الصاطعة التي أنجبتها القريحة الإيطالية ، فزادت في نفوذ وساططان الموسيقى الإيطالية على غيرها من الموسيقىات .

والأوبرا هي رواية مسرحية غنائية مكتوبة نظما ويتخللها في بعض الأحيان رقص ، ومنها تفرعت الأوبرا كوميك وهي رواية نصفها جدي والنصف الآخر هزلي تتعاقب فيها الدialogات الكلامية والغنائية .

يرجع أصل الأوبرا إلى نوع قديم من غناء مع رقص يقال له « بللييه » ( ballet ) . والبللييه هذا كان في الزمن القديم مجرد غناء ورقص على نغمات الآلات دون أن يكون له غرض معين أو معنى مقصود غير أنه تطور واتسع وصار الرقص يعبر عن فكرة أو موضوع كامل المعنى والتركيب والمناظر وكانت تستعمل معه أيضا الاشارات وتغيير ملامح الوجه .

على أن أقدم نوع من البلية هو الذى كان يرى فى بلاط دوقية بورجونيا فى القرن الخامس عشر . ولما انضمت تلك البلاد إلى فرنسا كانت ايطاليا متفوقة على سائر الممالك فى هذا الميدان وكان نفوذها راجحاً جداً فيه نظراً لما للايطاليين من الولع الكبير بالمظاهر والاحتفالات والمواكب والميل الشديد إلى الظهور بالفخفة والعظمة والوجاهة الغريزية فيهم .

فى ذاك العهد كانت الموسيقى بجميع فروعها تقريباً مخصصة للاستقبالات والاجتماعات فى قصور الأمراء وكبار المالىين أى لعدد قليل من النظارة ، وفى صالونات صغيرة ، كما ان الأوبرا نفسها كانت معتبرة كتسلية ارستوقراطية للطبقات الراقية ومن هذا يتبين أن الجمهور الموسيقى لم يكن له وجود حينئذ .

أما العوامل التى أوجدت الأوبرا فأهمها الأخلاق والعادات العامة والتطور الموسيقى ووجود السمفونى ( symphonie ) - أى اشتراك الأصوات مع الآلات - وأبهة قصور الملوك وما كان يجرى فيها من الاحتفالات الراقصة الرائعة .

مما تقدم بيانه يستنتج أن ايطاليا كان لها القدر العلى فى تطور فن الموسيقى وترقيته بفضل نبوغ علمائها وعبقرية فنانها فلاغرابه اذن اذا سارعت البلاد الأخرى إلى الاقتداء بها بإنشاء المسارح وتشجيع المؤلفين والأخذ بيدهم .

واتماماً للفائدة نذكر هنا أسماء الموسيقيين الذين كانوا أول من أدخلوا الأوبرا فى بلادهم وكذلك أسماء الاوبرات التى لحنوها مع تاريخ تمثيلها .

فى ايطاليا أول من لحن الأوبرا هو الموسيقار كلوديو مونتفردي

Claudio Monteverde المتوفى فى سنة ١٦٤٣ ميلاديه ، وأولى الأوبرات التى لحنها هى أورفيو Orfeo التى مثلت فى سنة ١٦٠٧ م .  
وفى فرنسا يمكن القول بأن للموسيقار كامبير Cambert وللـكاهن بيرات Perrin الحق فى لقب مؤسسى الأوبرا فى بلادهم بعد أن وضعوا أوبرا La Pastorale التى مثلت فى سنة ١٦٥٨ وبعد أن أخذ ثانيهما فى سنة ١٦٦٩ بالاشتراك مع الاول تصريحاً ملكياً بإنشاء المسرح وإدارته وحصر حق التأليف فى شخصه ولما لم ينجحوا فى مأموريتهم هذه لأسباب لا محل لذكرها هنا حل محلها الموسيقار لوللى Lully الذى اعتبر من ذاك الوقت مؤسساً للأوبرا الفرنسية .

ولوللى هذا ايطالى الجنس ، مولود بفلورنسا ، مشهور له بحسن الإدارة والاقدام ولكن كفاءته الفنية لم تكن متناسبة مع شهرته . وأول أوبرا لحنها هى " Les fêtes de l'Amour et de Bacchus " التى مثلت فى سنة ١٦٧٢ م

وفى انكلترا لحن الموسيقار هنرى پورسل Henry Purcell المولود فى سنة ١٦٥٨ م جملة أوبرات أو ما يشابه الأوبرات أولاهما Didon et Enée فى سنة ١٦٧٥ م

أما فى ألمانيا فلم تظهر الأوبرا إلا فى سنة ١٨٢٠ مع الأوبرا Freischütz لتلحين الموسيقار الشهير ويبر Weber

وقد كان آخر من مثل العصر التجديدى المؤلفان الموسيقيان العظميان جان سيبيستيان باخ المتوفى فى سنة ١٧٥٠ وهندل Haendel المتوفى فى

سنة ١٧٥٩ م

أما العصر الحديث فينقسم الى قسمين منفصلين عن بعضهما بالثورة الفرنسية التي كان لها أعمق الأثر في مستقبل الموسيقى .

ففي القسم الأول استمرت الموسيقى على تقاليدھا الأرستوقراطية الموروثة عن الجيل السابع عشر وأنشئت محال الطرب وأنشئ معها الأوركستر المكون من كان وقيولانس وكونترباس وفلاوت وبيانو ومن آلات أخرى بطل استعمالها من زمن بعيد ، ثم ظهر ، خير الانسانية ، المؤلفون الشهرون والعقريون العظام باخ وهايدن وموزار وبيتهوفن الخالد . فقد اتحف هؤلاء المؤلفون العالم بالوان موسيقية بديعة يقال لها سونات sonates وسمفوني وكوناتير ( quatuor ) (١) وتعرف أيضا بموسيقى الغرف ( musique de chambre ) نظرا لكونها مخصصة للاجتماعات الصغيرة بعكس الأوبرا والأوبرا كوميك . فانتشرت هذه المقطوعات انتشارا هائلا بعد الاستحسان الذي قوبلت به وعلى الأخص سمفونيات بيتهوفن الشهيرة .

أما القسم الثاني فقد خلعت الموسيقى عن نفسها ثوب الاستعباد وتمردت على التقاليد القديمة ولم تعد كما كانت من قبل أناشيد دينية داخل الكنيسة وهو وتسلية للكبراء في الخارج بل صارت عملا وطنيا تحت رقابة رسمية بما

---

(١) السونات هي قطعة موسيقية صامتة مركبة من ٣ و ٤ أجزاء مختلفة السرعة ، والسمفوني هي سونات مؤلفة لتعزف على آلات الأوركستر ، والكوناتير هو قطعة موسيقية تؤدي بواسطة ٤ أصوات أو أقسام parties

وضع لها من أغاني حماسية داعية إلى الحرية والاخاء والمساواة بين الناس فانتقل مركزها من الصالات إلى الميادين العامة وسط الجموع الغفيرة وإلى ميادين القتال . ولذا كان العهد المذكور وايد الانتعاش والشعور بالحياة .

وفي العصرين المذكورين توصف الموسيقى بالكلاسيك أي القديمة

وفي أوائل القرن التاسع عشر خرج بعض الموسيقيين أمثال ويبر وشومان الألمانين وبرليوز الفرنسي على القواعد المرسومة من المؤلفين الكلاسيكيين ووضعوا أساليب أخرى جديدة أسسوا بها ما سمي بالرومانزم .

هذا وقد اشتهر من الموسيقيين الفرنسيين الكلاسيكيين :

رامو Rameau و جايك Gluck و ليسيور Lesueur

و ميهيل Méhul و برتون Berton

ومن الرومانتيكيين أوير Auber و برليوز Berlioz و جوتو

Gounod و بيزيه Bizet

ومن الموسيقيين الألمان الكلاسيكيين : باخ Bach السابق ذكره،

و موزار Mozart و هايدن Haydn و بيتهوفن Beethoven

ومن الرومانتيكيين : ويبر Weber و مندلسوهن Mendelsohn

و شومان Shumann و واجنر Wagner و شوبر Shubert

ومن الموسيقيين الإيطاليين الكلاسيكيين : سكرلاتي Scarlatti

و ساكيني Sacchini و سبوتيني Spontini و روسيني Rossini

و زنجريلي Zangarelli

ومن الرومانتيكيين : دونيزتي Donizetti و فيردى Verdi

أما الفن الايطالى فكان فى ذاك الوقت فى انحطاط بينما كان الفن الفرنسى فى ازدهار كبير حتى لقبت باريس بعاصمة الموسيقى .

وبعد ظهور الرومانتيزم تطورت الموسيقى وتجددت لأسباب كثيرة أهمها التغييرات السياسية التى أزالَت شيئاً فشيئاً الحواجز الاجتماعية وزادت من نفوذ الموسيقى . ثم سهولة المواصلات الدولية التى مكنت من اكتشاف عادات وتقاليد الشعوب فى أنحاء العالم . وأخيراً الاتصال مع المدينتى الشرقىة فلها أوجدت للمؤلفين مواضيع جديدة جذابة ، فنجم عن ذلك أن انتشر التعليم الموسيقى انتشاراً واسعاً عند جميع الشعوب وظهر فنانون ومؤلفون كثيرون ذوي مواهب ممتازة أحرزوا شهرة عالمية بما وضعوا من الأغاني الساحرة الرائعة .



## الخلاصة

يستنتج مما تقدم شرحه في هذين الفصلين الأخيرين أن التاريخ الموسيقى اتبع مجرى التيارات الأربعة الآتية :

أولا : التيار الاغريقي اللاتيني الذي سار من اليونان إلى آسيا الصغرى فسوريا فصر فيزنطيا فروما . ولاحل في بلاط الباباوات عم وانتشر في القرون الوسطى المسيحية .

ثانيا : التيار الانكليزي الفلمنكي ( الباجيكي ) الذي أذاع فن الكونتربوان فدخل باقاريا ومنها إلى روما .  
ثالثا : التيار الايطالى .

رابعا : التيار الالماني الذي أوجد السمفونيات والمقطوعات المسماة موسيقى الغرف بزعامه باخ وهايدن وخلفائه ، والرومانتيزم بزعامه ويبر وبرليوز .  
وانما للفائدة ننشر فيما يلي أسماء الأوبرات المشهورة وأسماء ملحنها وتاريخ ظهورها .

السنة	أسماء الأوبرات	المؤلفون
١٨٤٦	La Damnation de Faust	Berlioz برليوز
١٨٢٨	La Muette de Portici خرساء بورتيسي	Auber اوبر
١٨٣٧	Le Domino noir الدومينو الأسود	»
١٨٥١	Sapho سابو	Gounod جونو
١٨٦٩	Faust فاوست	»
١٨٧٨	Polyeucte بولينيكت	»
١٨٨٨	Romeo et Juliette روميو وجولييت	»
١٩٠٢	Pelleas et Mélisande بللياس وميليزاند	Debussy ديبسي
١٨٦٦	Mignon مينيون	A. Thomas امبرواز توما
١٨٦٩	Hamlet هملت	»
١٨٧٧	Le Roi Lahor الملك لاهور	Massenet ماسنيه
١٨٨٥	Le Cid السيد	»
١٩٠٦	Ariane اريان	»
١٨٦٣	Les Pêcheurs de Perles صيادو اللؤلؤ	Bizet بيزيه
١٨٧١	L'Arlésienne الأارلزيه	»
١٨٧٥	Carmen كارمن	»
١٨٨٣	Henri V111 هنري الثامن	كاميل سان سانس
١٨٩٢	Samson et Dalila شمشون ودليله	»
١٨١٦	Le Barbier de Séville حلاق اشبيليا	Rossini روسيني

السنة	أسماء الأوبرات	المؤلفون
١٨٢٩	Guillaume Tell غليوم تل	Rossini روسيني
١٩٠٣	Tosca توسكا	Puccini بوتسيني
١٩٠٦	Madame Buterfly مدام بتر فلاي	»
١٨٥٣	La Traviata لا ترافياتا	Verdi فردي
١٨٧١	Aida هايدة	»
١٨٥١	Rigoletto ريجوليتو (مضحك الملك)	»
١٨٩٣	Falstaff فلستاف	»
١٨٨٧	Otello عطيل	»
١٨٥٣	Il Trovatore زوفاتوري	»
١٨٣٧	Lucia di Lamermoor لوتشيا دي لامر مور	Donizetti دونيزتي
١٨٤٠	La fille du Régiment فتاة الفرقة	»
١٨٩٠	Cavalleria Rusticana كافاليريا روستيكانا	Mascagni ماسكاني
١٧٨٦	Les Noces de Figaro افراح فيجارو	Mozart موزار
١٧٨٧	Don Juan دون جوان	»
١٨٤٥	Tannhauser تنهوزر	Wagner واجنر
١٨٥٠	Lohengrin لوهنجرين	»
١٨٧٠	Valkyrie فالكييري	»
١٨٢٠	Freischutz فريشوتز	Weber ويدر
١٨٠٥	Fidelio فيديليو	Beethoven بيثوفن

السنة	أسماء الأوبرات	المؤلفون
١٨٣١	Robert le Diable	Meyerbeer مايربير
١٨٦٥	L'Africaine الأفريقية	»
١٨٧٩	Néron نيرون	Rubinstein روبيستين
١٨٨٧	Le Prince Igor البرنس ايجور	Borodine بورودين
١٨٨٠	La Nuit de Mai	Rimisky ريمسكى
١٨٦٥	Voyvode, Jeanne d'Arc, etc.	Tchaikowsky تشايكوفسكى

## الفصل الخامس

الموسيقى العربية من العصر الجاهلي الى سقوط الأندلس

لم تحتل الموسيقى العربية المكان اللائق بين الفنون الجميلة إلا في عهد بني أمية حينما كان اتصال العرب بالمدينيتين الفارسية واليونانية وثيقا جدا .

ففي العصر الجاهلي ، وبحكم البداوة التي شيبوا وترعرعوا في ظلها ، لم يشأ العرب أن يروا في الموسيقى علما يقتبس وفي الغناء صناعة شريفة تحترف لذلك كان ميدان غنائهم ضيق النطاق للغاية لا يخرج عن حداء الابل - أي الغناء الذي يتغنى به الحادى ليبيعث في ابله النشاط والانتعاش لكي تقوى على السير - والترنم الذي كانوا يسمونه غناء إذا كان بالشعر ، وتغبيرا - أي التذكير بالغابر - إذا كان بالتهليل أو الترتيل .

على أن عرب الجاهلية كانوا مع ذلك موسيقيين بطبعهم وغريزتهم ، وليس أدل على ذلك من شغفهم بالغناء وشدة اقبالهم على العزف بمختلف الآلات الموسيقية ونضوج ملكة الإيقاع عندهم . وإذا أصفنا إلى هذا الاستعداد الفنى الفطرى ميلهم الشديد إلى الرقص والغزل والصيد وشرب الخمر ، لأدركنا بسهولة كيف استطاعوا العيش في الصحارى القاحلة الخالية من أسباب اللهو والتسلية وكيف أمكنهم التخلص من ملل العزلة والانفراد .

لم ينظر العرب إلى مهنة الغناء بعين الاعتبار والتقدير اعترافا بأصلهم من ناحية واقتداء بأشراف الفرس من ناحية أخرى . ولذلك كانت المهنة المذكورة حتى

خلافة سيدنا عثمان مقصورة على النساء دون الرجال ، فكانوا يستقدمون  
القيان - أى العوالم - من بلاد الفرس حيث كانت الموسيقى مزدهرة . ومن  
أشهر تلك القيان القينتان المعروفتان بالجرادتين .

هذا وقد عرف عرب الجاهلية من الآلات الوترية الزهر ، وهو عود ذو  
وجه من الرق ، والمعزف والجنك ، ومن آلات النفخ المزمار والناي والقصة  
والشبابة ، ومن آلات النقر الطبل والدف والقضيب والصنوج .

ويقال إن أول من غنى على العود من العرب بألحان الفرس  
النضر بن الحارث وذلك أنه وفد على كسرى فتعلم ضرب العود والفناء وقدم  
ملكه فعلم أهلها .

أما في عهد النبوة وفى خلافتي أبي بكر الصديق ، أول الخلفاء  
الراشدين ، وعمر بن الخطاب ، فقد كان الاهتمام بالموسيقى ضعيفا نظرا  
لانشغال الرسول عليه السلام بنشر دعونه وتبليغ رسالته واشتد تعبده  
الخليفتين المذكورين وكرهيتهما لسماع الموسيقى .

بيد أن الموسيقى انتعشت قليلا في عهدى سيدنا عثمان وعلى بن أبي طالب  
حيث انتشر تيار مدنيات البلاد التي افتتحتها عمر بن الخطاب وبالأخص المدينتين  
الفارسية واليونانية فأخذ الرجال والغلمان يتعاطون الغناء ويحترفونه اقتداء  
بالبزنطيين . وقد قلل العرب من ازدرائهم لحرفة الغناء فصاروا يستقدمون  
الموسيقيين لأقامة الحفلات في بيوتهم .

وقد اشتهر من المغنين الرجال في ذلك العصر طويس المتوفى في سنة ٧٠٥ م  
في خلافة الوليد بن عبد الملك . وهو أول من غنى في الاسلام بألحان الفرس ،

وذلك أن عبد الله بن الزبير لما بنى الكعبة ورفعها ، كان في بنائها صنّاع من  
الفرس يغنون بأحلامهم فوق طويس عليها الغناء العربي .

أما الآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في ذلك الوقت فهي نفس آلات  
العصر الجاهلي ما عدا المعزف والمزهر فقد حل محلها العود الحديث ذو  
الوجه الخشبي .

مات على رضى الله عنه وآل الحكم إلى الأمويين فنقلوا الخلافة من المدينة  
إلى دمشق واتسعت فتوحاتهم حتى وصلت إلى الهند والصين شرقا وشواطئ  
الاطلانطيق والأندلس غربا وأصبح الإسلام في عهدهم دولة عسكرية بعد أن  
كان دعوة دينية ، وهكذا تمت على يدهم معجزة التاريخ حقا .

وكان طبيعيا بعد هذه الانتصارات الباهرة أن يزداد اتصال العرب بالمدينيات  
الفارسية واليونانية والمصرية ، ولذلك أخذت الموسيقى العربية ترقى بارتقائهم  
في مدارج الحضارة ووضعت لها بعض الأوزان الإيقاعية سميت الخفيف الأول  
والخفيف الثاني والخفيف الثقيل والرجز والرمل وهو ما لم يكن معروفا في  
عهد الخلفاء الراشدين ، ثم أدخلت عليها ألفاظ فارسية كالديستان للدلالة على  
موضع العفك في العود وقد سماه المجمع اللغوي المصري « العتب » ، والزر والهم  
للدلالة على الوترين الأول والرابع ، والبربط - وتفسيره باب النجاة - للدلالة على  
العود والمعنى أنه مأخوذ من صرير باب الجنة .

وعلى أثر هذه النهضة القوية برز كثيرون من المغنين والمغنيات أشهرهم  
سائب خاثر وعثمان سعيد بن مسجع . فالأول كان يغني بغير آلة تصاحب صوته

مكتفيا بقضيب كان يضرب به الأرض لوزن الغناء ولاكنه ما كاد يسمع غناء  
نسيط الفارسي عندما قدم إلى المدينة وراه يستعمل العود حتى أعجب به وصنع  
مثل غنائه بالعربية فكان أول من غنى غناء متقنا في المدينة مستعملا العود .  
والثاني عثمان سعيد بن مسجح كان أول من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب بمكة  
إذ سمع الأعاجم تغنى بالفارسية حينما احترقت مكة واستقدم البناؤون من الفرس  
لبناء المسجد — مد الحرام فلما سمع غنائهم نقله إلى شعر عربي وهماجر ليتعلم فن  
الغناء فرحل إلى الشام وأخذ من ألحان الروم ثم انقلب إلى فارس فأخذ بها  
غناء كثيرا متحاشيا كل ما كان غريبا عن الموسيقى العربية  
وتعلم العزف ثم عاد إلى الحجاز وأصبح له في الغناء مذهب خاص وطريقة تتبعها  
الناس بعده .

ومن أخذ الغناء عن خازن عزة الميلاء وجميلة ومعبود وابن سريج .

وقد امتاز العصر الأموي الزاهر بظهور الكتائبين الأولين عن الموسيقى  
والغناء وهما كتاب النغم و « كتاب القيان » ليونس الكاتب الذي كان قد أخذ  
الغناء عن معبود وابن سريج .

وفي القرن الثاني للهجرة تبوأ العباسيون الخلافة في بغداد بعد انتصارهم على  
الأمويين فكان عصرهم عصرًا ذهبيًا في علومه وفنونه ، غنيا بعلاماه وفلاسفته  
وشعراؤه ، بلغت فيه الحضارة الإسلامية الذروة القصوى .

كان للموسيقى في ذلك العصر المكان الأسمى في قلوب الناس وأصبح أهلها  
موضع الاحترام والتقدير وأدخات عليها الكثير من أسمائها واصطلاحاتها الحالية



وزادت الأوزان والمقامات وكثرت الآلات وشاع استعمالها ثم أسس المأمون أول جامعة عربية أسماها « بيت الحكمة » قام أسانذتها العلماء بترجمة العلوم اليونانية على اختلاف أنواعها .

ومن عنوا عناية خاصة بإثبات القواعد الموسيقية العربية ونظرياتها بعد يونس الكاتب الأموي سالف الذكر اسحق ابراهيم الموصلي الذي يقول عنه المؤرخون انه ألف ثلاثة وثلاثين كتابا في الموسيقى ، ثم الخليل بن احمد الذي وضع « كتاب النغم » وكتاب الابقاع » وجاء بعدهما من بزها في هذا المضمار وهو اسحق بن يعقوب الكندي الذي وضع ستة مؤلفات موسيقية محفوظة في المتحف البريطاني ، وجاء بعد الكندي ابو نصر محمد الفارابي وكان موسيقيا ضليعا يجيد العزف على العود ومن أشهر كتبه « كتاب الموسيقى الكبير »

وقد ظهر من توابغ الموسيقيين المشهورين في ذلك العصر ابراهيم بن المهدي وحكم الراوي و ابراهيم الموصلي وابن جامع وبجي المسكي وزنزل وفليح بن أبي العوراء ومخارق ، ومن الغنيات بذل .

وقد جاء في بعض الكتب ما يفهم منه انه كان هناك نظام معروف مقرر لتدوين الألحان في عهد الكندي واسحق الموصلي و ابراهيم بن المهدي وقد عزز هذا الرأي بعض الكتاب والمؤرخين وفي مقدمتهم ميننسكي Mininski استنادا على كتب خطية قديمة غير موجودة الآن وبالأخص كتاب « مقاصد الألحان » و « كنز الألحان » لعبد القادر بن عيسى ومفسرين عدم انتشار النظام المذكور بأن رجال الفن كانوا قليلين فلم ينشروه خشية المراجعة وحفاظا على مكانتهم الفنية .

غير أن الأستاذ جول روانيت Jules Rouanet والمستشرق فيلوتو Villoteau قررا ، الأول في دائرة المعارف الموسيقية والثاني في كتابه وصف مصر Description del'Egypte ، ان العرب لم يعرفوا ولم يستعملوا قط ، لتدوين ألحانهم ، نظاما موسيقيا معينا حيث انه لم يرد أى ذكر لنظام مثل هذا في مؤلفاتهم العديدة ولا في مؤلفات معاصريهم من الموسيقيين الأوروبيين .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الرأي الثانى هو الأرجح للأسباب التالية :

أولا : لأنه من غير المعقول بل ومن المستحيل أن يكون للعرب نظام موسيقى فى مثل هذه الأهمية ولا يشار إليه بكلمة واحدة فى المؤلفات القيمة التى وضعها علماءهم الفطاحل أمثال اسحق الموصلى والسكندى والفارابى وصفي الدين والى مع ذلك ذخرت بالأبحاث الدقيقة الوافية فى تركيب الديوانى الموسيقى وفى مقاماته وتصويرها وفى أبعادها ونسبها وسلمها وفى الدساتين ومسافاتها الخ...

ثانيا : لأنه لو كان للنظام الثابت المذكور وجود حقيقة لا أسرع موسيقيو العصور الوسطى الأوروبيون إلى اتخاذ الوسائل اللازمة للوقوف على قواعده وأصوله لشدة احتياجهم الى ما يصلح نظامهم المشوب آنئذ بالنقص والتعقيد وعدم الاستقرار ولتسكلموا عنه فى كتبهم المحفوظة فى المتاحف ودور الكتب والى دونوا فيها مقطوعات ذلك الوقت .

لذلك يغلب على الظن بأن النظام الذى تكلم عنه أصحاب الرأي الأول لم يكن فى الحقيقة إلا اصطلاحات خصوصية وضعها المؤلف لنفسه فقط ولا يفسرها إلا هو كما كان يفعل الاغريق القدماء وكما يفعل إلى يومنا هذا بعض

المتعلمين المبتدئين فلا يصح والحالة هذه اتخاذها دليلا على أن العرب استعملوا  
تدويننا موسيقيا بالمعنى المعروف .

أما في الأندلس فبعد ما انهزم الأمويون أمام العباسيين ولوا وجههم شطر  
تلك البلاد فاحتلوها ونشروا فيها علومهم وفنونهم الجميلة التي لا تزال آثارها باقية  
إلى اليوم ناطقة بما كانوا عليه من مهارة فنية وذوق سليم . وقد كان للموسيقى  
نصيب وافر من عنايتهم فحسنوا في آلات الطرب وزادوا عليها الكثير من  
الآلات الوترية والنحاسية .

على أن هذه التحسينات مع ما فيها من فوائد جلية لا تعد شيئا مذكورا  
بجانب تلك الموشحات التي جادت بها قرائحهم الوقادة والتي بأسلوبها الشعري  
المبتكر وألحانها العذبة الموزونة ومعانيها الساذجة الطريفة صمدت أمام  
الأحداث والازمان وخلدت ذكرى الأندلس في عالم الفن وأصبحت للموسيقى  
المصرية أساسا ولغنائها كنزا و ذخرا .

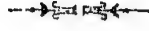
في ذلك العصر انتشرت الموسيقى العربية في أوروبا انتشارا واسعا  
وشاع استعمال العود ونقلت البعثات الموفدة من أوروبا لدراسة الموسيقى  
العربية الكثير من كتب العرب في هذا الفن كمؤلفات السكندردي ،  
والقارابي واخوان الصفا وابن سينا .

أما أشهر موسيقيي الأندلس فهو أبو الحسن علي بن نافع الملقب  
بزرياب ، تلميذ اسحق الموصلي ، وهو الذي زاد الوتر الخامس في العود واستعمل  
للعزف مدرابا من قوادم النسر لا من الخشب الرقيق كما كانت العادة . وقد لقب

بالزرياب لأجل سواد لونه مع فصاحة لسانه وحلاوة شمائله تشبها له بطسائر  
حسن التفريد يقال له الزرياب .

ولما غدر الدهر بالعرب في القرن الخامس عشر وسقطت الأندلس هاجر  
كثير من أهلها إلى شمال افريقيا ونقلوا إليها الفن الأندلسي الذي لم تزل آثاره  
محفوظة للآن .

## الفصل السادس



الموسيقى المصرية من عهد الفراعنة الى آخر القرن التاسع عشر

ان من يشاهد النقوش البديعة الموجودة في مقابر الفراعنة ليندهش حقاً من وجود صور لفرق موسيقية منظمة ومجهزة بكثير من الآلات المتقنة المختلفة الأشكال والأحجام . وإذا أضفنا الى ذلك ما كتبه المؤرخون القدماء عن نجاح الموسيقى وتقدمها في ذاك الوقت ، كان علينا أن نوقن بأن الموسيقى المذكورة كانت على درجة عظيمة من الرقي وسعة الانتشار وكان لها المقام الأول بين موسيقات الشعوب الأخرى .

ومن أسف أن تندثر الموسيقى المصرية القديمة دون أن نعرف لها كنهها أو لونها ، فكل ما نعلمه عنها ينحصر في كونها مبنية على النظام الاغريقي وذلك على أثر الاختبارات العديدة التي أجريت في النيات التي وجدت في المقابر والمودعة في المتاحف كما سبق وشرحنا ذلك في الفصل الأول .

مضت السنين والقرون ودخلت مصر مدنيات عدة كانت الأخيرة منها المدنية البيزنطية فتأثرت الموسيقى المصرية من ضغط الأحداث والتطورات وأخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً الى أن تركت مكانها للموسيقى البيزنطية الخاضعة آنئذ للكنيسة . فلما فتح العرب مصر في القرن السابع للميلاد ، ونقلوا اليها فنههم ، انحصر الفن البيزنطي والفن القبطي في الكنائس فأفسحاً

الطريق أمام الموسيقى العربية — التي كانت في ذاك الوقت قد أخذت في النمو والازدهار .

جاء العصر الفاطمي فاستولى الفاطميون على شمال افريقيا كله في سنة ٩٠٩ ميلادية . ولما فتح المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين مصر أمر بإنشاء القاهرة وبني بها الجامع الأزهر . وكانت مصر آنئذ مرتبطة ارتباطا شديدا بالمدينتين الأندلسية والشرقية كما ان الموسيقى العربية فيها كانت قد اجتازت شوطا بعيدا في طريق الرقي على أثر التطورات التي طرأت عليها منذ عصر الخلفاء الراشدين إلى ذلك الحين .

ومن أشهر موسيقيي ذاك العهد ابن الهيثم المولود في البصرة مؤلف « رسالة في تأثيرات اللحن الموسيقية في النفوس الحيوانية » والمسبحى الكاتب واضع « مختار الأغاني ومعانيها » وابو الصلت أمية المولود في الأندلس وكان مجيدا للعزف بالعود وابن أبي القاسم وابن القفطى .

\*\*\*

انتهت الدولة الفاطمية في سنة ١١٧١ م . وحلت محلها الدولة الأيوبية في مصر وسوريا والعراق واليمن فأخذت الموسيقى في الانهيار والاضمحلال نظرا لانشغال الأيوبيين في الحروب الصليبية والأعمال الحربية الأخرى التي كانت تتطلبها سلامة البلاد والتي لم تدع لهم مجالا للاهتمام بالفنون الجميلة .

\*\*\*

ولما انقرضت الدولة الأيوبية في القرن الثالث عشر استقر الحكم للمماليك الذين كان الملوك السابقون يكتفون من استخدامهم ، ثم للمماليك الأتراك الذين

جاؤوا بعدم فطغوا وعاثوا بالبلاد فسادا وعم الظلم والفوضى وانتشرت الأمراض والأوبئة فأهملت العلوم والفنون حتى أوشكت على الاندثار .

\*\*\*

ظل الفن الموسيقى على حالته السيئة هذه مدة خمسة قرون إلى أن دخل الفرنسيون مصر في السنوات الأخيرة من الثامن عشر فأخذت المدنية الأوروبية في التأثير على المدنية العربية وأصبحت مصر ميدانا للتنافس بين المدينتين الشرقية والغربية ، غير أن العناية الإلهية لم تشأ أن تصاب البلاد في كيائها وفنونها فبيات لها من الظروف الدولية ما اضطر معها الغاصب إلى الانسحاب من البلاد وما جعل من محمد علي واليا عليها فكان من شأن ذلك أن سد الطريق أمام النفوذ الفرنسي وأوقف تياره ونجحت الموسيقى من وطأته وبطشه .

\*\*\*

كان أول ما اهتم به الوالى محمد علي باشا اهتماما شديدا تنظيم الجيش ، فأنشأ مصانع الذخيرة والميرة ومدارس موسيقية لتزويد الجيش بالفرق الموسيقية اللازمة لأساحته المختلفة وجلب لها أساتذة من الفرنسيين والألمان ، فلما استتب له الأمر عمل جاهدا على نشر العلوم والفنون وعطف على الموسيقيين وشملهم بعنايته ورعايته .

وفي ذلك العصر وضع الشاعر الموسيقى الضليع السيد محمد شهاب الدين كتابه المشهور « سفينة الملك ونفيسة الفلك » وهو كتاب نفيس حقا صان للموسيقى من الضياع وهو يحتوى على عدد كبير من الموشحات الأندلسية التي كانت قد وصلت إلينا بالنقل والسماع وقد ذكر فيه من المقامات الكردان والراست

والحجاز والسيكاه والجهاركاه والنيروز ( البياتى ) والاصفهانى والأوج والعراق  
والعشاق والصبا والنوا والحسينى والزنگلاه والنكرين ومن الأوزان الورشان  
والسماعى والخمس والافرنجى والنوخت والمصمودى والرهج والمربع والستة  
عشر والأربعة والعشرين والظرفات والأوفر والمحجر والخفيف والثقيل  
والفاخت والمدور ، وهى من ضمن الأوزان الشائع استعمالها الآن .

وقد ظهر من الموسيقيين فى ذلك العهد محمد المقدم الذى تعلم عليه عبده  
الحامولى وخطاب القانونجى ومصطفى العقاد رأس أسرة العقاد الشهيرة .

أما الغناء المصرى فكان منحصرا آنئذ فى الموشحات وغناء العوالم  
والقصائد والمواويل .

\*\*\*

انتقل محمد على باشا إلى جوار ربه فلم تتقدم الموسيقى من بعده خطوة واحدة  
إلى الأمام وظلت كذلك إلى أن ارتقى الخديوى اسماعيل عرش مصر فجلب من  
البلاد الأوروبية الفرق الموسيقية القوية وأنشأ دار الأوبرا وكانت باكورة ما  
عرض فيها رواية ريجوليتو فى ١٧ نوفمبر سنة ١٨٦٩ ، فرواية عابده فى ٢٤ ديسمبر  
سنة ١٨٧١ وكلاهما من تلحين الموسيقار الايطالى الشهير فردى . ثم قام بانهاض  
الموسيقى المصرية بأن شمل موسيقى ذاك الوقت بمطفه وأغدق عليهم من جوده  
وكرمه فنخص بالذكر منهم عبده الحامولى ومحمد عثمان والشيخ سلامه  
حجازى والشنتورى ومحمد المصلوب من المطربين ، واحمد اللبثى ومنسى الكبير  
ومحمد العقاد ومحمود الجمر كشى وامين البدرى و ابراهيم سهلون من العازفين ،  
وأمن وساكنة والوردانية من المطربات .



ولما سافر الخديوي اسماعيل إلى استامبول استصحب معه عبده الحامولي  
ليسمعه الموسيقى التركية التي كانت لها حينئذ الزعامة في جميع بلاد الشرق العربي  
وليفتبس ما يلائم المزاج المصري . واستحضر من الآستانة فرقة تركية أخذ  
الموسيقيون المصريون عنها كثيرا من التلاحين والبشارف التي لا تزال كنزا  
نفيسا إلى يومنا هذا .

وفي ذلك العصر ظهرت الأديان ذات اللحن الواحد للمذهب والأغصان  
ثم الأديان ذات الردود ( الهنك ) .

أخذت الموسيقى منذ عودة عبده الحامولي من الآستانة تنمو شيئا فشيئا  
وتتطور بما زيد عليها من النفحات والأوزان والمبتكرات الفنية الجديدة وبمن استجد  
من أهل الفن والطرب أمثال المرحوم قسطنطين منسى ، عازف القانون  
القدير والأستاذ الموهوب المحبوب الذي كان أول من دون الألحان الشرقية  
بالعلامات الأفرنجية ، وحاز شهرة واسعة في هذا المضمار وسأتم بأكبر نصيب في  
نشر الثقافة الموسيقية في الأوساط المصرية الراقية - وداود حسنى والشيخ  
يوسف المنيلوي وعبد الحى حلمى وإبراهيم القباني ومحمد السبع وأحمد حسنين  
ومحمد سالم وأحمد إدريس والصيرفية والسويسية وتوحيد .

وقد اشترك الأدياء والشعراء في نظم المقطوعات الغنائية الراقية من أديان  
وقصائد ومواويل فساعدوا كثيرا على تهذيب الغناء المصري ورفع مستواه وفي  
إعلاء شأن الفنانين وذيوخ شهرتهم .

وما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء إلا وكانت الموسيقى المصرية قد  
بلغت في نهضتها هذه حدا كبيرا من السكال والجمال وأصبحت غنية بمطربها

ومما حنيتها وعازفيتها وعلى رأسهم عبده الحامولي ومحمد عثمان وداود حسنى  
والشيخ سلامه حجازى .

على يد المطربين والموسيقين المتقدم ذكرهم وبفضل جهودهم الفنية  
الصداقة انتشر الطرب انتشارا واسعا وارتفع شأنه عند الجمهور . ففي البنادر  
والعواصم والقرى ما كنت تسمع إلا أدوار عبده الحامولي ومحمد عثمان ومواويل  
عبد الحى خامى . وكان أيضا للتقاليد العربية الكريمة حظ وافر فى اتساع هذه  
الحركة الفنية فلم تكن حفلة من حفلات الطبقات الراقية والمتوسطة سواء فى  
المدن أو فى القرى تخلو من مطرب شهير يحجبها فتجتمع الجماهير فى الصيوان  
الأنيق المعد لاستقبال المدعوين ويقضون سهرتهم على أحسن حال من الايناس  
والطرب ، ثم ان التفاهم المقرون بالاحترام كان تاما بين المطرب والجمهور ، فكان  
الأول يضحى براحته ويجود بفنه وكان الثانى يجود بتشجيعه وسخائه .

بيد أن الاقدار لم تشأ أن يظل الفن ناعما برقيه ونجاحه . ففي سنة ١٩٠١  
انتقل المرحومان عبده الحامولي ومحمد عثمان الى رحمة ربهما فعمم الأسف العميق  
البلاد كلها من أقصاها الى أقصاها واختفت الليالى الملاح والأفراح البهيجة  
والسرادات الفخمة ورزئت الأوساط الموسيقية فى أعز أحلامها وأمانها .

وقبل أن نختتم هذا الكلام نرى لزاما علينا أن نتقدم بنبذة تاريخية عن  
حياة الموسيقين الأربعة السابق ذكرهم من وجهتها الفنية ، اظهارا للمجهود العظيم  
الذى بذلوه للسير بالفن فى طريق الانتعاش والازدهار .

### عبده الحامولي

كان عبده الحامولي مطربا مبدعا وملحنا عظيما . وكان صوته رخيا ليما قويا  
آية في الجمال ، تتغلغل نبراته في نفس السامع فهزه طربا وسرورا . وهو أول من  
استعمل نغمة الحجاز كار والتهاوند والنواثر بعد عودته من استامبول .

أدواره « في البعد يا ما كنت أنوح » مقام سيكا « والله يصون دولة حسنك »  
« وكنت فين والحب فين » مقام حجاز كار « وأنا من هجر ك أحكي خصر ك » مقام  
عشاق ، آية في الابداع وسلامة الذوق تميز تماما عن رقة شعوره ورفيع  
احساسه .

كان عالي النفس كريما محبوبا عند الجميع ، حلو الحديث ، جليس الأمراء  
والعظماء ، سهراته عروس السهرات سواء من جهة الطرب أو من جهة الفضامة  
والوقار ، لا يلفظ اسمه « سي عبده » الا بكل اجلال واحترام .

### محمد عثمان

فنان كبير ومطرب وملحن لا يبارى ، لا يقل كفاءة عن عبده بل  
ربما فاق عليه بما وضع من الموشحات الخالدة مثل « اسقني الراح » مقام حجاز كار  
أصول صرب « ويا غزالا زان عينيه الكحل » مقام حجاز كار أيضا أصول نوخت  
« وملا الكاسات وسقاني » مقام راست أصول سماعي ثقيل « ودير الأفكار بدرى »  
مقام كردان أصول صرب ، وهي موشحات ناطقة بنبوغه وعبقريته .

كان صوته ضخما غليظا شجيا ولذلك كان يشرك معه في غالب الأحيان مساعدا  
ذا صوت رفيع يغني معه من الجواب بينما هو يغني من القرار

أدواره بديعة جذابة منها عشنا وشفنا سنين مقام كردان ، وبستان جمالك  
مقام دلنوشي ، ويا ما انت واحشني مقام حجاز كار ، وخادني الهوى مقام نهوند ،  
واليوم صفا داعي الطرب مقام عجم ، ولسان الدمع مقام سيكاه ، واعشق الخالص  
لحبك مقام حبا ، واصل الفرام نظره مقام راست ، وبدع الحبيب مقام چهار كاه ،  
وإليه يرجع الفضل في ادخال الرود ( الهنك ) في الأ دوار .

كان الرحوم محمد عثمان شعبيا بمعنى الكلمة ، فسمهراته كانت تحوى مختلف  
الطبقات وكان مشهورا بالنشاط وسرعة الخاطر وكثيرا ما كان يغني واقفا بين  
أفراد نخته ممسكا العود باحدى يديه وملوحا باليد الأخرى فيتحمس الجمهور ويطلب  
الاعادة والمزيد حتى مطلع الشمس فينصرف الناس راضين شاكرين . فلا غرابة  
اذا خلد لنفسه أجمل الذكرى في قلوب عارفيه .

داور صنى

١٨٧ - ١٩٣٧

علم من الاعلام الذين عاصروا عبده ومحمد عثمان ، شغف الفن الموسيقى صغيرا  
فظل طول حياته خادما له

عبقرى فذ وفنان موهوب ، تتلمذ عليه أغلب الموسيقيين والموسيقيات  
وأكبر المطربين والمطربات . غذى الفن بأغانيه المختلفة الألوان والمنوعة الألحان  
فساهم بأوفر نصيب في نهوضه ورقيه .

روحه الفنية كانت بعيدة عن كل تسكاف وخفيفة إلى أقصى درجة وله في  
التلحين أسلوب بديع خاص تمتاز به ألحانه عن سواها من الألحان .

بدأ حياته مغنيا وتعلم العزف على العود فأجاده وأعجب كثيرا بأغاني محمد عثمان  
فقلده في الهنك وفي طريقة التلحين فأصبح ملحننا قديرا وافر الانتاج .

لحن أكبر عدد من الأدوار حتى يقال ان ما يغنى له منها يزيد على  
المائتي دور .

فن أدواره « حبك يا سلام » مقام صبا « الحسن أنا عشقته » مقام صبا  
أيضا « عزيز حبك » « على عشق الجمال » مقام سبيكة « أسير العشق »  
« بالعشق أنا قلبي هاني » مقام جهار كاه « فؤادى أمره عجيب » مقام كردان  
« القلب فى ودك مشتاق » مقام عشاق « يا طالع السعد افرح لى » مقام  
راست « بافتكارك ايه يفيدك » مقام تهاوند « دع العزول ده من فكرك »  
« شرف حبيب القلب » مقام حجاز كار « حسن طبع اللى فتنى » مقام  
نيرز راست « هوى حبيبي يوافقنى » مقام حجاز « الحب سلطانه آسى »  
مقام عجم « كل قلبي يا جيمى لى ما يرق لك » مقام نوا « عاهدت قلبي »  
« غوانى القلب » مقام بيانى « قلبي بحبك ولكن » مقام بسته نسكار « ان  
عاش فؤادى » مقام تهاوند « القلب فى حب الهوى » مقام حجاز كار كرد  
وهو أول دور حديث لحن من هذه النعمة ، كلها أدوار آية فى الاتقان والطرب .

ومن طقاطيقه البديعة التى صادفت اقبالا عند الجمهور « قرر له لىالى »  
مقام راست « هـو الدلال يعنى خصام » مقام كردى « جنة نعيمى » مقام  
حجاز كار و « حيرانه ليه » مقام راست .

ولحن أيضا موشحات جميلة منها موشحة « رمانى بسهم هواه » مقام تهاوند  
أصول مربع « لما بدا يتسنى » مقام تهاوند أيضا أصول سماعى ثقيل وبعض

الروايات المسرحية الغنائية منها رواية « شمشون ودليله » .  
وللمرحوم داود حسنى اليد الطولى فى تسجيل الأدوار والموشحات القديمة  
مع الشيخ درويش الحريرى والمرحومين حسن انور ومحمود رحى .

\*\*\*

الشيخ سمره مجازى

١٨٥٢ - ١٩١٧

ممثل شهير وملحن قدبر ، نابغ مبدع ، صوته عذب رخيم سواء فى الارتفاع  
أو الانخفاض ، وهو الذى ابتكر المارشات والصلوات الخديوية التى كانت تنشد  
الجوقة الموسيقية فى افتتاح الرواية وفى ختامها .

لحن من الأدوار : « الوجه مثل البدر تمام » مقام بنجكاه و « مجروح يا قابى  
والله سلامتك » مقام فرحناك اوج « بسحر العين تركت القلب هائم » مقام  
بياتى « لغير لطفك أشكى لمن حالى » مقام صبا « فؤادى يا حبيبى — بل بهواك »  
مقام تهاوند « يار شقيق القدر فؤادى ما بيده حيله » مقام بياتى « يا بدر  
واصل عشاق جمالك » مقام بوسلاك « ادر لى بكاس الطرب » مقام كردان  
« ظريف الأنس والطلعة البهية » مقام حجاز كار .

ولحن أيضا بعض الموشحات منها « صاح هات الراح بنت الدنان » مقام  
سيكاه أصول امان ، وخذ اسمه بقصائده الغنائية المشهورة « ان كنت فى الجيش »  
« سلام على حسن » و « سلى النجسوم أيا شارلوت عن بهرى » « عليك سلام  
الله يا شبه من أهوى » وطبقت شهرته الشرق العربى كله .

## الفصل السابع

— ❦ —

الموسيقى المصرية في الربع الأول من القرن العشرين

تركت وفاة المرحومين عبده الحامولي ومحمد عثمان أثرا سيئاً في نفوس الجماهير إذ ساد الاعتقاد حينئذ عند الجميع ، أن خطأ أو صواباً ، بأن الفن لم يعد له من يمثله التمثيل اللائق به وأنه سائر إلى الانهيار لا محالة ، مع أنه كان يوجد آنئذ من الفنانين من هم جديرون بكل حمد وثناء وكان لهم شأن يذكر في عالم الفن أمثال يوسف المنيلالوي وعبد الحى حامى واحمد حسنين و ابراهيم القباني ومحمد السبع وداود حسنى ، ولهذا أخذ الاهتمام بالحفلات الغنائية والسمهرات الشعبية يتضاءل شيئاً فشيئاً إلى أن صار في حكم العدم.

وفي سنة ١٩٠٦ انتشرت الفونوغرافات في طول البلاد وعرضها فاكثرت الناس بسماعها ثم سجلت الشركات معظم الأدوار والموشحات والقصائد بواسطة مطربى ومطربات ذلك الوقت نذكر منهم ، فيما عدا المشار إليهم آنفاً ، الشيخ سلامه حجازى والسيد الصفي وسليمان ابو داود وعلى عبد الباري ومحمد ابو العلا وزكى مراد وبهيه المحلاويه واللاونديه ونعيمه المصريه .

ولما انضب هذا المعين وازداد العنصر النسائي الغنائى نمواً ونشاطاً طرقت الملحنون والمطربون باب الطقاطيق وسرعات ما اجتذبت اقبال الجمهور وأعجابه على الرغم مما كانت تحوي من فاحش القول والبذاء . فلما رأت الشركات نهافت

الناس على هذا النوع من الغناء فتحت خزائنها للمؤلفين والمطربين وأغسرتهم بالأجور المرتفعة طمعاً في الربح فانهالت عليها الطقاطيق التمهتكية وانتشرت انتشاراً هائلاً خشي معه انحطاط أخلاق الشعب .

ومما زاد الحالة سوءاً أن انتقل المرحومون الشيخ يوسف المنيللاوى وعبد الحى حامى واحمد حسنين إلى رحمة ربهم بين سنتى ١٩١١ و ١٩١٣ فهجرت الموشحات والأدوار والمواويل ولم يعد لها أى ذكر وانحصر الغناء فى الطقاطيق والأنشيد المسرحية الرخيصة وزاد اندفاع الجمهور شطر العنصر النسائى وأخذ ينصره ويقبل على حفلاته ويحيطه بعطفه واستحسانه حتى تسيطر تماماً على ميدان الفن .

وهكذا هبط مستوى الفن إلى حد جعل اليأس يتطرق إلى نفوس المغرمين بالموسيقى الراقية .

وفى سنة ١٩١٤ لم يشأ بعض من محبي الموسيقى والغيورين عليها أمثال مصطفى بك رضا ، العالم الموسيقار الشهير ، وزملائه الأماجد الأساتذة صفر على ومنصور عوض والشيخ درويش الحريرى والمرحومين حسن انور ومحمد العقاد الكبير ومحمود رحى ، أن يقفوا مكتوفى اليدين أمام هذا التدهور الفنى فأنشأوا فى القاهرة نادياً تحت اسم نادى الموسيقى الشرقى لنشر الثقافة الموسيقية فى البلاد وبث الروح الفنية فى نفوس النشء والعمل على ترقية الفن واعلاء شأنه . وهذا النادى يعرف الآن باسم معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية .

ومع ذلك وعلى الرغم من الجهود الجبارة التى بذلها النادى المذكور فى سبيل



الغرض الذى أنشئ من أجله وعلى الرغم من وجود عنصر رجالى لا يستهان به مكون من فنيين ممتازين كالأساتذة منصور عوض ومحمد كامل الخلعى وصالح عبد الحى وسليمان أبو داود ومحمد أبو العلا وزكى مراد وعلى عبد البارى ومحمد السبع وإبراهيم سهلون وامين البوزرى ومحمد العقاد وسيد الصفتى وسامى الشوا، الذى استحق بمهارته فى العزف على الكمان وتآليفه المتنوعة البديعة لقب أمير الكمان، وجميل عويس، عازف الكمان القدير الذى اشتهر بسماعياته ومقطوعاته الموسيقية الرائعة خصوصا سماعى النواثر وسماعى العجم وسماعى بستانه نكار ورقصة الأندلس، على الرغم من كل هذا لم تخط الموسيقى خطوة واحدة الى الأمام من جراء اعراض الجمهور وتعلقه بالطرب الرخيص كما سبق القول .

ظلت الموسيقى على حالتها السيئة هذه الى أن لمع اسم سيد درويش فى سماء الفن فأدهش الأوساط الموسيقية بألوان جديدة لم يكونوا ايمـرفوها من قبل ثم لاقى اعجابا كبيرا بأغانيه المسرحية الوصفية الجذابة وبأناشيده القومية القوية وما حل عام ١٩١٨ الا وكان قد بلغ قمة المجد بأدواره الخالدة ورواياته المسرحية الرائعة .

وفى ما يلى لمحة تاريخية وجيزة عن الفنان المذكور وعن ركنين عظيمين من أركان النهضة الموسيقية الحديثة وهما المرحوم محمد كامل الخلعى والأستاذ منصور عوض الذين كانا يعملان أيضا على ترقية الفن ورفع مستواه سواء بالتدريس أو بوضع الكتب الموسيقية القيمة والتآليف الغنائية والآلية الشيقة .

### سيد درويش

ولد هذا العبقري في الاسكندرية في ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ واحترف في بدء حياته العملية صناعة البناء . ولكن نفسه الوثابة وروحه الموسيقية الحساسة وعبقريته الموهوبة جعلت منه سريعا علما خفقا في ميدان الفن وملحنا وصافا صادقا ومجددا عظيما نابعا . فقد تمكن بنبوغه الفطري من احياء نغمتين لم يكن للموسيقى المصرية عهد بهما من قبل وهما النكرير والزناكلاه ولحن منها دورى يا لى قوامك يعجبني و في شرع مين قاضى الهوى وهما تحفتان فنيتان رائعتان ممزوجتان بقليل من الموسيقى الأوروپية مما أكسبها طلاوة ورونقا دون أن يؤثر على طابعهما الشرقى البديع .

ومن أهم أدواره الأخرى دور « أنا عشقت » مقام حجاز كار الذى يستم بمظمته وسحر نغمته عن العواطف الرقيقة والاحساس الجميل ، ودور « ضيعت مستقبل حياتي » مقام قرنفار ، وهو مرآة صادقة لما كان يعاينه من الآلام النفسية وقت تلحين الدور إذ كان من أهم مزاياه أن يلبس الألفاظ لباسا موسيقيا يتناسب ومعانيها ، ثم دور « يا فتوادى » مقام عجم ، ودور « عواطفك » مقام نواثر ، ودور « عشقت حسنك » مقام بسة نكار ، ودور « الحبيب للهجر مايل » مقام ساذ كار .

وبالأدوار المذكورة بعاليه بدأ التطور في فن التلحين .

ولولم يكن سيد درويش غير هذه الأدوار لسكفاه فخرا بها ، ولكن غريزته الموسيقية وقريحته الوقادة جعلاه منه أيضا أعظم الفنين المنتجين وأبرع الملحنين خیر الفن وأهله فقد وضع موشحات كثيرة تقتطف منها

يا غصين البان حرت في أمري مقام حجاز أصول سماعي ثقيل ، ويا ششادي  
الأحان مقام راست أصول مصمودي ، والعداري المائسات مقام راست أصول  
سماعي ثقيل ، واجمعوا بالقرب شملي مقام نكريز أصول نوخت ، ويا عذيب  
المرشف مقام راست أصول مربع ، ومنيقى عز اصطباري مقام نهاوند أصول  
محجر ، وكلها موشحات بديعة حازت استحسان الجمهور وانتشرت في الأوساط  
الموسيقية انتشارا واسعا ثم أدخل وزني الدور هندي بموشحة صحت وجدا مقام  
راست والخشرك بموشحة سل فينا لاحظ هنديا مقام حجاز .

وفضلا عن ذلك فانه ألف الحان روايات شهر زاد وفيروز شاه وهدي  
وعبد الرحمن الناصر والدره البقيمة وروايات مسرحية أخرى منها العشرة الطيبة  
واش ولو ورن وقولوله وفشر وهو بهذا يعتبر منشيء الموسيقى المسرحية  
المصرية ، ولحن مونولوجات وأناشيد وطنية عديدة منها مصر والسودان  
ويا مصر بحميك ربك وبلادى بلادى وقوم يا مصرى نشيد الثورة في سنة ١٩١٩  
وألف أغاني مسرحية أخرى كثيرة صادفت نجاحا كبيرا منها لحن الحشاشين ولحن  
البرابره ولحن السقاين وزفة المروسة .

على انه مع ما ظهر من التقدم الباهر في فن التلحين فان الجمهور الموسيقى لم  
يعره في بادىء الأمر الاهتمام اللائق به لانشغاله بالقطاطيق والأحان المسرحية  
كما وأن الحركة التجديدية نفسها لم تخل من خصوم ومعارضين أقوياء عملوا كثيرا  
على مناهضتها تحقيقا لأغراضهم الشخصية هذا ومن جهة أخرى فان المرحوم

بالنسبة لأتعب تلاحين غيره في ذلك الوقت الا انها تعتبر زهيدة بالنسبة لقيمة ألحانه الفنية ، وزيادة على ذلك فانه كان عزيز النفس ، شديد الاحساس ، كريما إلى حد بعيد ، لا يحسب حسابا للمستقبل فلا غرابة اذن إذا صادفته أوقات لم يكن يجد فيها قوت يومه .

كان لهذه العوامل المختلفة أسوأ التأثير على صحته فتطرق اليأس إلى نفسه وحل به المرض واشتد عليه حتى وافاه القدر المحتوم في يوم ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣ ولاقى ربه فقيرا ممدما بقدر ما كان عبقريا نابغا .

توفي سيد درويش ولم يشعر به أحد ومضت فترة من الزمن أهملت في خلالها أغانيه وأناشيده . بيد أنه ما كادت تتنور الأذهان وتفتتح العيون عن عبقريته الفذة ومواهبه البارزة حتى سطع اسمه بمد اختفائه وعرف القاصي والداني أن هذا الرجل كان أبرع ملحن أنجبته مصر إلى ذاك الوقت وانه هو الذى أوجد الروح الجديدة في الألحان وان ألحانه الخالدة قل من يستطيع أن يصل إليها أو يضع مثلها، وهكذا أصبح الرجل عظيما ممجدا بعد موته وحمل له الجميع حتى خصومه الاحترام والتقدير وصارت تقام له الحفلات السنوية لذكرى وفاته .

\*\*\*

محمد كامل الخلعى

أديب عظيم وعلم من أعلام الموسيقى البارزين . عازف على العود مجيد ومؤلف نابغ وملحن قدير ومعلم نشيط محبوب حلو الصوت .

ألف ولحن عددا كبيرا من الموشحات السامية المعنى والجزيلة الطرب نذكر منها :

أصول شنهر	مقام راست	بدر حسن قد تبدي
» »	حجاز كار	حامل الهوى تعب
» مربع	راست	زارنى المحبوب ليلا
» نوخت	» »	هات يا محبوبى كلى
» مربع	» نهاوند	صاح قم للجان هيا
» سماعى ثقيل	» »	يا زاهى الميل
» شجر	» بيانى	دع عنك هجرى
» نوخت هندی	» حجاز	يا غزالا مالك
» دارج	» »	ياراعى الظبى
» ورشان	» نكریز	عازلى فى الاغيد الانس
» نوخت	» عجم	من تعب فى الهوى
» اقصاق	» سيكاه	طاف محبوبى بكاس المدام

ولحن أيضا كثيرا من الروايات التاريخية والأدبية والهزلية نخص بالذكر منها  
كرمن وروزينا وتاييس للسيدة منيرة المهديّة واللؤلؤ ولص بغداد وطيف الخيال  
لشركة ترقية التمثيل العربى وكليوباترا والايمان وروى بلاس والشرف اليبانى  
للأستاذ جورج ابيض و « كان زمان » لعلى افندى الكسار .

ووضع كتابى « الموسيقى الشرقى » و « نيل الأمانى فى ضروب الأغاني »  
ذكر فيها بعض المبادئ الموسيقية وبعض النظريات الخاصة بالأصوات . وجمع  
أغانيه وأغاني ونارنج المرحومين عبده الحامولى ومحمد عثمان و ابراهيم القباني ومحمد  
السلوب وابى خليل القباني .

### منصور عوصه

ملحن نابغ وعالم موسيقى قوى الحجة ، على الهمة ، جم الأدب ، وديع الخلق ، تلقى المبادئ الأولية في علم النوتة في مدرسة الفرير بالخرنفس .

شغف بالموسيقى صغيرا فكان يقتصد من مصروفه ليدفع أجر الدروس التي كان يتلقاها عن جورجى رهبة ثم عن على الرشيدى الكبير .

وفي سنة ١٩٠٠ أخذ بشارف تركية جديدة عن موسيقيين أتراك وأرمن كانوا قد هجروا إلى هذه البلاد ، وألف كتابا عن السلم الموسيقى ورسالة باسم « قاموس تصوير الأنغام على كل مقام »

وفي سنة ١٩٠٣ لحن البشرف المنصوري مقام شوق افزا وصار يدرس في البيوت .

وفي سنة ١٩٠٧ وجد أن لا فائدة أدبية من تعليم العائلات ففتح مع الأستاذ سامى شوى مدرسة ألقى فيها جملة محاضرات نفيسة ساعدت كثيرا على رفع مستوى الثقافة الموسيقية .

وفي سنة ١٩١٣ تقابل مع الموسيقار الفرنسى الشهير كاميل سانت سانس Camille Saint Saens فى سراى حضرة صاحب السمو الملكى الأمير محمد على بالمنيل وقدم له تقريرا ضافيا عن الموسيقى الشرقية صادف الاستحسان والتقدير ، وهناك تقرر إنشاء ناد موسيقى هو الأول من نوعه للنهوض بالفن إلى المستوى اللائق به بين الفنون الجميلة الأخرى .

أنشئ النادى تحت رئاسة المرحوم حسين باشا واصف وضم الكثير من

الأعضاء الأجانب والقليل من الوطنيين نذكر منهم مصطفى بك رضا الرئيس الحالي للمعهد والمرحوم محمد العقاد والمرحوم حسن انور ومنصور عوض وصفر على ، غير انه لم يلبث أن انحل سريعا بسبب نشوب الحرب العالمية الأولى من جهة وخوفا من تسلط الموسيقى الغربية على الموسيقى الشرقية من جهة أخرى ، وحل محله ناد آخر في شارع محمد علي برئاسة مصطفى بك رضا ورئاسة منصور افندي عوض للجنة الفنية .

وفي سنة ١٩١٨ تعين منصور افندي عوض بصفة رسمية مديرا فنيا لشركة الجراموفون .

وفي سنة ١٩٢٥ كان أول من اقترح على مجلس ادارة النادى انشاء قسم مدرسى لتخريج موسيقيين يقومون في المستقبل باعانة الفن والسير به إلى التقدم والرقى . فلما فتح هذا القسم وتقررت له اعانة مالية من وزارة المعارف تعين منصور افندي عوض مراقبا عليه إلى أن اضطرته أعماله الفنية الأخرى إلى تقديم استقالته من عضوية المعهد في سنة ١٩٣١ .

أما مؤلفاته فهي :

- (١) جدول توقيع سلم مقامات الموسيقى الشرقية على علامات النوتة الافرنجية
- وهذا الجدول يحتوى أيضا على علامات للدلالة على أرباع المقام . (٢) « التحفة
- البهية في الاصطلاحات الموسيقية » . (٣) « محاضرات علمية فنية في الموسيقى
- الشرقية والغربية » . (٤) مناظرات الأناشيد الوطنية وألحانها
- الموسيقية » .

وقد لحن جملة بشارف وسماعيات وجملة مارشات منها مارش محمد باشا  
ومارش ادرنا ومارش الهلال الأحمر ومارش جلوس السلطان محمد الخامس .  
ووضع بالنوطة موشحات كثيرة وما يزيد على السبعين دورا .



## الفصل الثامن

—> <—

المو—بقي في عهدها الحاضر

في الفترة التي بلغ فيها المرحوم سيد درويش مجده الفني ( ١٩١٨ - ١٩٢٣ ) لمعت أسماء بعض موسيقيين ناشئين شاءت لهم الأقدار أن يصبحوا من أساطين الفن الحديث .

ففي سنة ١٩١٨ ترك الأستاذ محمد القصبجي ، الموسيقار الشهير ، وظيفته في الحكومة كي يكرس وقته ونشاطه لفن الموسيقى الذي تعلق به منذ نعومة أظفاره ثم بدأ حياته الفنية في عام ١٩٢٠ فاستلقت الأنظار بمهارته الفائقة في العزف على العود وبطريقته الخاصة في التلحين .

وفي سنة ١٩٢١ حضرت إلى القاهرة المقرنة الناشئة العربية الأصل الآنسة أم كلثوم إبراهيم واحترفت الغناء . فظهرت الأوساط الموسيقية بصوتها القادر الرخيم الساحر وبشخصيتها القوية الجذابة ولاقت من الاستحسان والاعجاب ما جعل الناس يتنبأون لها بمستقبل زاهر ومجد رفيع في عالم الفن والطرب وقد تحققت هذه النبوءة الى أبعد حد اذ أصبحت الآن الكوكب اللامع في سماء الشرق والفنانة الوحيدة التي نالت شرف الانعام بنيشان السكال .

وفي سنة ١٩٢٢ أتم الأستاذ محمد عبد الوهاب دروسه في معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية بعد أن تعلم القواعد الموسيقية وقراءة وكتابة العلامات الافرنجية

( النوتة ) والعزف على العود وأظهر كثيرا من الاستعداد الفني والبراعة في العزف حتى تفوق على جميع أقرانه في مدة وجيزة .

وفي نفس السنة ظهر اسم الشيخ زكريا أحمد بألحانه الطريفة الشجية واسم السيدة فتحية أحمد بصوتها الرنان الجميل .

وفي سنة ١٩٢٥ اعتلى الأستاذ عبد الوهاب التخت وسرعان ما استحوذ على إعجاب الجمهور وتقديره وأثار اهتمام الشعراء والأدباء فساهموا بتصيب كبير في رفع مستوى الغناء بما وضعوا من تآليف غنائية أدبية رائعة اكتسحت أمامها الأغاني المبتذلة التي كانت شائعة يومئذ .

وفي سنة ١٩٣٠ نزل الى ميدان التلاحين الشاب رياض السنباطي فلاقى نجاحا كبيرا وظهرت مواهبه الفنية بسرعة مذهشة .

رأى هذا الشاب النور بمدينة المنصورة على نغمات العود وعذب الألحان . رباه والده ، محمد أفندي السنباطي المطرب المعروف ، تربية موسيقية محضنة فكان يمرنه على الغناء والعزف على العود وهو لم يتجاوز العقد الأول من عمره وكان يصطحبه دائما معه في سهراته . لذلك نشأ الولد موسيقيا على مثال أبيه .

في تلك السنة المبكرة كان استعداد الطفل رياض ظاهرا تماما سواء من انشاده الأغاني التي كانت شائعة آنئذ بصوته الرفيع الخافت الذي يتذكره الكثيرون أو من تلحسه أوتار العود .

فلما بلغ الثانية عشرة من عمره كان في استطاعته العزف على العود بشيء من الاجادة وصار يتردد على نادى المنصورة الموسيقي للاستزادة من الدرس والتمرين

وما بلغ الرابعة عشرة حتى كان عزفه قد وصل إلى درجة من الاتقان والحلاوة تمكن  
مها من الاشتغال بالتدريس .

وقد رأى في سنة ١٩٢٧ أن أحلامه الفنية لا تتحقق إلا في القاهرة فرحل  
إليها والتحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية كتلميذ . ولما تمت معارفه  
وزاد محصوله وصار عوادا ماهرا بخفة الحركة وسرعة الانتقال عين مدرسا  
بالمعهد المذكور واستمر في وظيفته هذه إلى سنة ١٩٣٠ .

وسنأتي فيما بعد على مجهود كل من الفنانين المذكورين .

وفي سنة ١٩٣٢ عقد بالقاهرة مؤتمر للموسيقى اشترك فيه علماء الغرب  
المشتغلون بالموسيقى العربية لبحث كل ما يتعلق برقيها وبيراج تعليمها ووضعها على  
قواعد ثابتة معترف بها .

انتشرت الموسيقى في ذلك الوقت انتشارا واسعا وصارت علما يدرس في  
المدارس إلى جانب العلوم الأخرى واعتبرت صناعة شريفة لها مكانها في بناء  
مدينة مصر الناهضة . فاستعمل البيانو والجراموفون في مدارس البنات  
والرياض للرقص التوقيعي والألعاب الموسيقية وأدخلت مادة الموسيقى والأناشيد  
والصولفيج بطريقة القرار « دو » مع استعمال الآلات الإيقاعية والاكسيلفونات  
في مدارس رياض الأطفال .

وفي نفس السنة قررت الوزارة تدريس الموسيقى في السنة الأولى من  
مدارس البنات الابتدائية في مدارس القطر المصري وفي مدرستين من مدارس  
القاهرة هي المنيرة والأورمان ووضعت بقية منهج الموسيقى للسنة الثانية والثالثة  
والرابعة الابتدائية ووزعت نشرة على جميع المدارس بالقطر تحسم إنشاء فرق

موسيقية بكل مدرسة يتولى التدريس بها كل من له خبرة بالموسيقى في منطقة  
المدرسة (١)

وفي سنة ١٩٣٣ ظهر أول فيلم سينمائي غنائى من أفلام محمد عبد الوهاب وهو  
فيلم الوردة البيضاء فكان باكورة الأفلام المصرية المتقنة ونقطة بداية النهضة  
السينمائية المصرية وقد حاز نجاحا ياهرا وأتى برج وفير غير منتظر وساعد على ذلك  
رواج اسطوانات الفيلم إلى جانب اسطوانات عبد الوهاب الأخرى وكانت  
تسمع في كل مكان .

وفي سنة ١٩٣٤ أدخل الاسلكى فى القطر المصرى فكان لهذا الاختراع  
العجيب أظيب الأثر على الموسيقى لأنه كشف عن كفايات موسيقية عظيمة  
الشأن بقيت إلى ذاك الوقت مجهولة عند الجمهور — وور لعدم اتصالها به نخص  
بالذكر منهم .

ملحنين : احمد صبره ، فريد غصن ، عبد الفتاح صبرى ، ابراهيم شفيق ،  
خليل المصرى .

عازفين : عزيز صادق ، محمد عبده صالح ، ابراهيم العريان ، محمد العقاد  
الصغير ، يعقوب طاطيوس ، فاضل الشسوا ، اسماعيل العقاد ، جرجس سعد ،

---

(١) اتسع نطاق التعليم فى سنة ١٩٣٧ بأن ألغيت اللغة الانكليزية من السنة الأولى  
والثانية واستبدلت بالاناشيد الموسيقية وعينت الوزارة مدرسا للموسيقى يطوف بكل  
مدرسة لهذا الغرض . وفى سنة ١٩٤٧ قررت الوزارة إدخال الموسيقى النظرية مع  
الاناشيد بالمدارس الابتدائية للسنة الأولى والثانية والثالثة وعينت المدرسين اللازمين  
من الحاصلين على الثقافة الموسيقية ومن المتخرجين من معهد فؤاد الأول ومن الناجحين  
فى المسابقات .

احمد العريان ، احمد الحفناوي ، عبد المنعم عرفه ، محمود طه ، حسن كامل ،  
فريد السنباطي .

مطربين : محمد صادق ، محمد عبد المطلب ، احمد عبد القادر ، حسن المواني ،  
عبد الغنى السيد ، عبده السروجي ، اراهيم حموده ، عباس البليدى ، محمد هاشم .  
مطربات : ليلى مراد ، حياة محمد ، نجاة على ، نادره ، رجاء عبده ، سماد  
زكى ، آمال حسين ، وقد كان لهن أكبر الفضل فى العاش الموسيقى وتهذيبها  
بحسن أدائهن للغناء وبأصواتهن الرخيمة الجميلة .

وزيادة على ذلك فان الاذاعة اللاسلكية أوجدت بين المشتغلين بالموسيقى  
تنافسا حميدا جاء بأطيب الثمار إذ أثار اهتمامهم بالتأليف الغنائى والآلى وسعوا سعيا  
حثيثا فى تحسينه وتهذيبه فألفوا المقدمات الموسيقية البديعة والسماقيات واللونجات  
الجميلة والمونولوجات والديالوجات الشجية .

وفى سنة ١٩٣٥ ظهر الفيلم الثانى من أفلام عبد الوهاب وهو فيلم دموع  
الحب فصادف هو الآخر اقبالا عظيما من الجمهور وظهرت فيه أيضا نجاة على  
مطربة فائقة .

وفى سنة ١٩٣٧ ظهر الفيلم الثالث لعبد الوهاب وهو فيلم بحبى الحب فكان  
شأنه عند الجمهور كشأن الفيلمين السابقين من جهة النجاح والاقبال وتآلق  
فيه نجم المطربة المبدعة ليلى مراد .

وفى نفس هذه السنة ظهر أيضا المطرب المبدع والمحسن القدير والمعارف  
للماهر على العمود فريد الأطرش الذى استطاع بصوته الحنون البساكى وألحانه  
الشجية القوية وأغانيه البدوية السورية البديعة وطابعه الموسيقى الخاص أن ينال

شهرة واسعة في عالم الفن والطرب وارتفعت مكانته فيه عن جدارة واستحقاق ، وكذلك شقيقته المرحومة اسمهان التي تمكنت بصوتها العاطفي الرخيم الجذاب وبحساسيتها الفنية المرفهة من اجتذاب الجماهير وامتلاك قلوبهم ومشاعرهم .

كان للنجاح الباهر الذي صادفته أفلام عبد الوهاب من الوجهتين الفنية والمادية أثر فعال في نفوس بعض المطربات وبعض المشتغلين بفن التمثيل فظهرت أفلام كثيرة منها فيلما وداود ونشيد الأمل لأُم كلثوم ، وبذلك نشأت الحركة السينمائية المصرية ونمت ونشأت معها نقطة التحول في سير فن الموسيقى .

هذه هي أهم التطورات التي طرأت على الموسيقى في المدة بين وفاة سيد درويش في سنة ١٩٢٣ وظهور النهضة السينمائية المصرية المشار إليها بعاليه . ففي تلك الفترة القصيرة وبهمة الملحنين السابق ذكرهم وعلى رأسهم الأستاذة محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وذكريا احمد ورياض السنباطي خطت الموسيقى خطوات واسعة نحو الرقي والتهديب ونشطت في شتى نواحيها من تلحين وتأليف واداء وغناء ، واغنت بالادوار الجميلة زيادة عما كان يتحفظ بها المرحوم داود حسني ، وبالفصائد الرائعة والموشحات والسماعيات القوية الشجية والمعزوفات المختلفة الألوان .

واتماما لفائدة القارئ وتنويرا لذهنه ننشر فيما يلي نبذة تاريخية وجيزة عن الملحنين الأربعة المشار إليهم فيما سبق مع بيان لأهم ما انتجوا من الألوان الموسيقية خلال المدة المذكورة .

محمد القصبي

كانت تلاحينه الأولى متأثرة بعض التأثير من فن سيد درويش ولذا جاءت ممزوجة إلى حد كبير بالطابع الأجنبي فنالت تلك التي لم تبتعد كثيرا عن الروح الشرقية الاستحسان التام نذكر منها مونولوج ان حالي في هواها عجب مقام عجم عشيران وهو أول مونولوج له ، ثم مونولوج أخذت صوتك من روعي مقام كردى ، ودور الحب له في الناس أحكام من تأليفه مقام زنگلاه ، ودور ماليش مكون في القلب غيرك من تأليفه أيضا مقام عجم عشيران .

وفيما بين سنتي ١٩٢٣ و ١٩٢٧ لحن أربع روايات أوبرت وهي المظلومة وحرم المفتش وكيد النساء وحياة النفوس .

ومن ذاك العهد أخذ يتدرج في ميدان التأليف عاملا على اجتناب كل ما ينفر المزاج القومي ، إلى أن ظهر مونولوجه الشهير ان كنت اسامح الذي غنته أم كلثوم فذاع صيته وسطع نجمه واحتل مكانا ساميا في الاوساط الموسيقية .

وأمام هذا النجاح الباهر فضلت أم كلثوم على غيره من المالحين ومكث مدة طويلة لا يلحن الا لها فكان طبيعيا أن يأتي هذا التضامن في العمل بأطيب النتائج وأفيدها للطرفين على السواء ، فبصوتها الرخيم وفنها الموهوب ساهمت أم كلثوم بقسط وافر في رواج أغاني القصبي وذبوعها ، وبقوتها وفتنتها ساهمت ألحان القصبي في بلوغ أم كلثوم مكانها الرفيع الحالي في عالم الطرب .

ومن مونولوجاته الشهيرة : عينيه فيها الدموع مقام بياني ، يا لى جفناك المنام مقام نهاوند ، أنظري مقام ماهور ، يا نجم مالك حيران مقام كردى ، يا غائبا عن عيوني مقام بياني ، حيرانه ليه يا دموعي مقام نواثر ، الشك بحبي

الغرام مقام كردى ، سكت والدم — مع اتكام مقام حجاز كار كردى ،  
خلى الدموع لعينيه مقام نهاوند ، وكلها تحف فنية رائعة تشهد لمؤلفها  
بالبراعة الفائقة والذوق الجميل فى تنسيق النغمات ووصلها بأبدع اللزمات  
والقفلات .

وقد لحن الفنان المذكور كثيرا من الطقاطيق الظريفة منها : حبيت ولا  
بنش عليه مقام راست ، يا فایتنى ونا روحي معاك مقام كردى ، تبیعینى لیه مقام  
كردى ، ياللى شغلت البال مقام راست ، صعبان عليه من صدك مقام صبا ،  
أنا الحبيبة مقام نهاوند . على أن هذه الطقاطيق مع ما هى عليه من خفة وطلاوة  
فانها لا تضارع مونولوجاته .

وله سماعى راست جميل



محمد عبد الوهاب

صوته عريض لين عذب ولكن عذوبته ثقل في طبقاته العليا . استلهمت  
أنظار الجمهور بميل ظاهر إلى الابتكار في التلحين والتنويع في النغمات . وقد كانت  
مقطوعاته الأولى متأثرة بفن سيد درويش نذكر منها : دار البشائر مجلسنا ،  
تراضيني وتغضبيني ، شبكتي قلبي والليل بدموعه جاني . غير أن روحه  
الموسيقية الشغوفة بالتجديد والتحسين نفرت من هذه التبعية ، وقامت تنشيد  
استقلالها فجاءت بلون موسيقى جديد تبرز فيه النغمات امتزاجا ناعما عذبا  
يسنهي النفوس .

وفي سنة ١٩٢٥ اعتلى التخت كما سبق القول ، وسرعان ما أدخل على مظهره  
ونظامه تعديلات وتحسينات جديدة كان لها وقع عظيم في نفوس النظارة ودلت  
على دراية واسعة وذوق سليم في الأمور الفنية والإدارية . فقد بدأ بتوجيه ردى  
رجال التخت واختار لذلك ملابس السهرة الأفريقية للظهور بها أمام الجمهور ،  
فبدت الفرقة في حالة من الوقار والهيبة لم يكن للجمهور عهد بها من قبل . ثم منعه  
كل اتصال بين التخت والنظارة ووضع للمازفين نظاما دقيقا خاصا يحدد لكل منهم  
دوره على أن لا يعتمد على أى حال من الأحوال مقتديا بذلك بالأكسترات الغربية  
فأوجد انسجاما تاما بين الآلات وائتلافا لذيذا في الأنغام ، وفي الوقت نفسه  
وضع حدا للعادة المعقودة التي كان بعض المازفين يلجأون إليها للتهويز على  
زملائهم سواء بالازمات لم يتفقوا عليها من قبل أم « بالغرفة » في الشغل فيختل  
نظام التخت وتسوده الفوضى .

ظهرت أغاني عبد الوهاب بلونها الجديد الزاهي فقابلها الجمهور بما تستحق

من الاعجاب والثناء ، وظلت تتطور شيئا فشيئا وتسير في طريق التحسين والتهذيب بفضل مهارته الفائقة في توفيق النغمات توفيقا أخذا بمجامع القلوب حتى تبوأَت المقام الأسمى في العالم الغنائى وتنبأ السُّكَل ، عدا نفر قليل من المغرضين ، بأن هذا الفنان الناشئ سوف يحوز بعلمه الواسع وحبه للموسيقى قصب السبق في ميدان الفن والطرب وسوف يكون له الحكامة العليا فيه .

وبالفعل لم تمض مدة وجيزة حتى أتى من صنوف التجديد والتحسين في الغناء ما حقق به آمال الجمهور تحقيقا تاما . فأضاف إلى نخته الناي بعد أن اندثر وكذلك آلة السكونترباس والفيولونسل وصار عدد السمكجات ستة . وأضاف من آلات الايقاع السكاستانديت والمثالث فزاد التخت رونقا وطربا واستعمل الأوزان في أناشيده وأدواره فأوجد تنويعا في الايقاع لذيذا على السمع ، ثم وضع لكل قطعة مقدمة خاصة بها بدلا من الدواليب العتيقة وألف من القطع الآلية ما لم يسبقه إليها مصرى .

وكان طبيعيا أمام هذه المواهب الفنية أن يهتم الأدباء والشعراء لهذا الفنان الشاب وسرعان ما فتحوا له خزائن أدبهم . وكان أشدهم إعجابا وأحسنهم تقديرا لفن عبد الوهاب المغفور له أحمد شوقي بك أمير الشعراء الذى أحاطه بعنايته وشمله بمطفه وأمدّه بنصائح الغالية وبمنظوماته الخالدة حتى اللحظة الأخيرة من حياته فساهم بنصيب كبير في رفع مستوى أغانيه . وقد أثر هذا الارتباط الوثيق بين دولة الأدب ودولة الطرب أطيب الثمار وأحسن النتائج فظهرت أغاني كثير يا قافى الذل عليك والليل طول على وبلبل حيران والليل لما خلى وكلنا نحب القمر . وهى درر فنية قويات بالاعجاب والحماس الشديدين فى جميع الأقطار

الشرقية وانتشرت فيها انتشارا لم يسبق له مثيل وامتلأت بها المنازل  
والمقاهي والسهول والأودية والجبال وصار اسم عبد الوهاب يتردد على الأفواه  
عنوان العبقرية والنبوغ .

أما أدواره فنما : القلب ياما انتظر مقام نكرير ، عشقت روحك مقام  
كردي ، حبيب القلب عود مقام حجاز كار ، لو كان قوادك يصفى لى مقام عشاق ،  
أحب أشوفك كل يوم مقام عشاق أيضا . وكلها شجيرة قوية .

ومن مواويله : مسكين وحالى عدم من كتر هجرانك ، أمانة يا ليل تقول  
للفجر يستنى ، أشكى لمن الهوى والسكل عزالى ، شجاني نوحك يا بلبل ،  
سمع سواقي ، في البحر لم فتكم في البر فتوني ، كلها تقطر حلاوة ورقة .

ومن قصائده : يا ناعما رقدت جفونه ، يا جارة الوادي ، تلفتت ظبية الوادي ،  
يا شرعا وراء دجلة ، عاموه كيف يحفو ، ردت الروح .

وله أيضا سماعيان سيكاه وفرحفا في غاية من الجمال والطرب لا يقلان  
متانة عن السماعيات التركية .

ومن الموشحات : يا حبيبي كحل السهد جفونه ، يا حبيبي انت كل المراد .

ومن طقاطيقه : مين عذبك بتخلص منى ، حسدوني وبابن في عينهم ،  
بالك مع مين يا شاغل بالي ، ليلة الوداع ، لما انت ناوى تغيب على طول ، هاجراني  
ليه ، امتى الزمان يسمح ، خايف أقول اللي في قلبي ، كان ليه خصامك وبيا ،  
وكلها آية في الطرب والأدب .

أما أفلامه الوردية البيضاء ودموع الحب وبحيا الحب فقد أحرزت اقبالا

عظيما جدا ونجاحا منقطع النظير بما حوته من أغاني بديعة رائعة تجلى فيها الطابع الشرقى الجذاب بأجلى مظاهره وأكمل محاسنه نذكر منها : يا وردة الحب الصافي ، ضحيت غرامي ، ياللى شجالك الأنين ، يا لوعتى من فيلم الوردة البيضاء ، وتأنجو سهرت منه الليالى الذى أحرز شهرة عالمية بسحره وفتنته ، ورومبا جفنه علم الغزل وهى أول رومبا لحنّت فى مصر ، ياللى بتنادى أليفك ، ياما بنيت قصر الأمانى من فيلم دموع الحب ، وأحب عيشة الحرية ، عندما يأتى المساء ، يا دنيا يا غرامى ، يا دى النعيم ، ياما أرق النسيم ، يا واور قول لى من فيلم بحيا الحب .

ومن معزوفاته : ألوان ، فانتيزى نهاوند ، نشوتى ، شغل ، عتاب ، لغة الجيتار ، حبي ، ألف ليلة . وهى غاية من الابداع ظفرت بالشهرة الواسعة واحتلت مكانا ساميا بين مقطوعات الفرق الموسيقية النحاسية .

تكريماً له

ملحن ظريف موهوب ، نابغ ، وافر الانتاج . ميل إلى التثويغ والابتكار في التلحين .

ولد في ٦ يناير سنة ١٨٩٦ وتعلم القراءة والكتابة في الأزهر الشريف ثم في مدرسة خليل أغا ومن بعد التحق بالأزهر ثانية حتى أجاد تلاوة القرآن الكريم .

شغف بفن الموسيقى عن والديه الذين كان يسميها يغنيان بالغناء العربي الصحراوي والتركي لأن والده كان عربياً وموسيقياً بالفرصة ووالدته كانت تركية الأصل ، وتعلم الانشاد عن المشايخ على محمود واسماعيل سكر واحمد ندا ومحمد رفعت . وفي سنة ١٩١٧ بدأ في تلحين التواشيح الدينية حتى بلغ عددها ٢٦ توشيحاً ثم طرق باب الطقاطيق فكانت الأولى منها طقطوقة أرخى الستارة التي لاقت نجاحاً يذكر وفي سنة ١٩٢٦ شرع في تلحين الأدوار فبدأ بدور هو ده بخلص من الله فلاقي الاستحسان التام ومن ذلك الوقت سار الموسيقىار المذكور من نجاح إلى نجاح ومن نصر إلى نصر حتى تبوأ هذا المركز العظيم الذي يشغله الآن في ميدان الفن والطرب .

أجاد كل الاجادة في تلحين الطقاطيق وهو أول من وضعها على وزن الفالس وجعل لكل غصن منها نغمة خاصة .

أدواره بديعة جذابة لا تقل قوة ومتانة عن أدوار كبار المالحنين الذين سبقوه أشهرها : هو ده بخلص من الله سالف الذكر مقام زنگلاه ؛ امتي الهوى ييجي سوا مقام سيكاه ، يا قلبي كان مالك مقام راست ، مين اللي قال ان القمر مقام

راست أيضا ، يا لى تشكى م الهوان مقام بيانى ، آه ياسلام مقام راست .

ومن طقاطيقه التى فازت بالنجاح العظيم : ليه عزيز دمعى تذله مقام سيمكاه ،  
جمالک ربنا يزیده مقام جهازكاه ، حبيت وشفت ككثير مقام نكرين ، اللى حبك  
يا هناه مقام راست ، طال على البعد مقام راست ، بعد ما ضحيت مقام صبا اصول  
نوخت ، قالولى امتى قلبك يطيب مقام قر جفار ، غصبن عني مقام راست ، أكون  
سعيد مقام بيانى مختار يا ناس بين الغرام مقام قر جفار .

ومن مونولوجاته : يا ما أمر الفراق .

ومن موشحاته : خليانى ولوعى وغراى مقام زندهكلاه اصول نوخت ، قم  
يا ندبى فالدى ولى مقام راست اصول سماعى ثقيل ، يا نسيم الصبا تحمل سلامى  
مقام عجم عشيران اصول أوفر ، بنت كرم يتموها امها مقام هزام اصول محجر ،  
يا بعيد الدار موصولا بقلبي واسانى مقام هزام اصول مخمس .

ومن قصائده الدينية : مولاي كتبت رحمة الناس عليك فضلا وكرم ،  
حيمي أرض الحجاز واذا كن حماها ، يا إله الموشى يارب السما ، وحياة أشواقى اليك ،  
ما شمتت الورد إلا زادنى شوقا اليك .

ومن قصائده الغزلية : أراك عصى الدمع ، عجبى لمحتمل الصبابة ، على البدر  
بعد ضياك السلام ، ويح الهوى طالبت به ليلتى ، شمتت عزالى وهجر حبيبى ،  
مولاي كن لى وحدى ، فيارب اهتم قلبها العطف والرضا :

وكلها أغاني قوية مشبعة قابها الجمهور بما تستحق من الاعجاب والحماس  
الشديد .

### رياض السنباطي

في سنة ١٩٣٠ كان رياض السنباطي يمارس فن التلحين متأثرا من فن محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب . ولما شاهد اقبال الجمهور على أغانيه واستحسانه لها ترك معهد فؤاد الأول وتفرغ للتأليف وتمكن من أن يكون لنفسه نوعا خاصا يمتاز بحلاوته وبخلوه من كل عنصر أجنبي .

لحن عدة أغاني فتانة مشبعة بروح فنية جذابة نالت الإعجاب والتقدير وتجلت فيها مواهبه نذكر منها : أنشودة البحارة « الجو رايق » مقام بياتي ، آه يا قر مقام راست نوا ، دلالك في الهوى مقام سيكاه ، أمانه يا بلبل مقام راست ، أيها الورد مقام كردى ، هل علمت مقام شت عربان ، كنت فاكر مقام حجاز كار ، فاكر لما كنت جنبي مقام بياتي ، النوم مقام كردى ، يا ذكرى أول غرامى مقام عجم ، ثم أنشودتى على بلد المحبوب وافرح يا قلبى من فيلمى وداد ونشيد الأمل اللتين حازتا شهرة عظيمة في جميع الأقطار العربية .

أما طقاطيقه فقد صادفت نجاحا كبيرا لتآلفها مع الذوق الشعبي الخالص نذكر منها : أنا أحبك وانت تحبينى ، نسيتى حبي بعد اللي كان ، شفت الأمل والهنا ، طلع القمر والطير غنى ، يا بختها ، يا نارى من كتر جفاك .

ومن مقطوعاته الموسيقية : لونجا رياض ، الأندلسية ، رقصة شنجهاى .

### الموسيقى بعد النهضة السينمائية

على هذه الحال من النجاس والرواج كانت الموسيقى العربية عندما نشأت الحركة السينمائية في مصر سنة ١٩٢٧ ودرت على القائمين بها الأرباح الوفيرة وجلبت لهم الشهرة الواسعة . غير أنه ما كادت الحركة المذكورة تنمو قليلا حتى اتجهت إليها أنظار رجال المال والأدب والفن وأثارت أطماعهم وسرعان ما تكونت الشركات السينمائية وأخذت في اجتذاب الملحنين والمطربين والمطربات واستهوائهم بالأجور الباهظة المغرية فتهافتوا عليها بالطبع طلبا للكسب والشهرة وتفرغوا لأغاني أفلامها - وهي في الغالب من نوع المونولوجات والكورس - وأهملوا الأنواع الغنائية الأخرى التي لا غنى للفن عنها كالأدوار والموشحات والمواويل الخ...

هذا ومن جهة أخرى كان للاغراء المذكور تأثير كبير في نفوس صغار الموسيقيين الذين لم يقفوا بعد على أصول الفن فدخلوا هم أيضا ميدان القلحين والغناء ووجدوا في المذيع خير معوان لهم على اذاعة ألحانهم التافهة المملة التي لا تكاد تذاع حتى تطرح في زوايا النسيان .

ومما زاد الأمر سوءا على سوء أن اندفع بعض الملحنين شطر الموسيقى الأوروبية اندفاعا أدى إلى سيطرة الطابع الأجنبي في الكثير من المقطوعات الموسيقية والغنائية سيطرة تامة حتى لم يبق لها من الطابع القومي إلا الاسم فقط . وقد غاب عن هؤلاء المجددين الزعميين ، عندما اتجهوا هذا الاتجاه غير المجدي ، أن الموسيقى في مختلف بلدان العالم هي صورة صادقة لأخلاق الأمة ومظهر



من مظاهرها القومية ، وأن الفن الموسيقي في الشرق العربي هو وليد التطورات الأخلاقية والاجتماعية والأدبية التي طرأت على حياة العرب القومية خلال أجيال متعاقبة ، فأصبح متغلغلا في نفوسهم ، ممتزجا بروحهم الفنية ، ومتفقاً مع تقاليدهم وعاداتهم الاجتماعية ، ولذلك فإن كل محاولة ترمى إلى فصم عرى هذه الوحدة الاجتماعية بإدخال عنصر لا يتألف مع باقي عناصرها ولا يمت إليها بأية صلة فهي لعبة جد خطيرة ليس من نتائجها إلا الضرر ثم الفشل ، فيتعين إذن مقاومتها بكل شدة لكي لا يستفحل أمرها وتجهل فن الموسيقى العربية فننا لا هو بالشرقي يعرف ولا هو بالغربي بوصف .

وازاء هذه الحال الموجبة للأسف كان طبيعياً أن يعتور الموسيقى الركود والشلل وأن تتوقف عن المضي في حركتها التقدمية المنشودة . فعلى الرغم من ظهور ملحنين محترفين قديرين أمثال عبد العزيز محمد وعلى فراج ومحمود شريف وأحمد صدقي وحسين جنيد وسيد مصطفى لم يتقدم واحد منهم ولا من الملحنين الكبار سالف الذكر بدور واحد ولا بموشحة أو بحوال يطفىء به ظمأ الجمهور المتعطش إلى هذه الألوان الغنائية الملائمة لمزاجه القومي بل وجهوا جهودهم كلها شطر شركات الأفلام واقتصروا على تلحين بعض زوفات ومقطوعات لا فائدة للموسيقى منها فجنوا على الفن وحرموا الجمهور من التمتع بالطرب الصحيح وأصبح التلحين عندهم عملاً تجارياً لا أكثر ولا أقل ولذلك انحط مستوى الانتاج غير السينمائي وصغر شأنه ولم يعد شيئاً مذكوراً أمام الانتاج السينمائي ولا أدل على هذا من المقارنة بين الانتاج السابق بيانه وبين ما أنتجه نفس الملحنين بعد انتشار صناعة السينما والذي نرى أن من فائدة القارئ الإمام به .

فالأستاذ محمد القصبي لحن من المونولوجات طالت ليالى البهاد :  
ورق الحبيب ، ويا طيور .

ومن الطقاطيق : انت فاكرائي ، ما دام تحب بتذكر لي ، يا شاغل  
بالى ، أنا يوم ما شوفك يوم عيدي ، يا شاغلني ومشتت بالى ، أهون عليك  
توحشني عينيك ، رضى الحبيب عني وجاني ، مين اللي قالك نهواني ، يا هنا  
قلبي وهنايا .

ومن الأناشيد : أنشودة السودان ، صخرة مصر .

ومن القصائد : أشقيتها أبى أنت وأمى .

والأستاذ محمد عبد الوهاب لحن من المقطوعات الموسيقية : يوم سعيد ،  
إليها ، فى المعادى ، من الشرق ، من وحي السودان . وهى قطع جميلة  
يحملو سماعها دائما .

ومن الأناشيد : نشيد الجهاد ، أغنية الملك ، أغنية مصر ، يا رفيع  
التاج ، نشيد فلسطين .

ومن الأغاني : حيانى انت ، الجندول ، الكرنك ، أنشودة الفن ،  
كليوبترا ، الحبيب المجهول ، أنشودة الشباب ، وهى أغاني ذات قيمة فنية لا  
تنكر الا أنها ليست من النوع الفناني الذي يستهوى رجل الشارع فيغريه على  
التغنى به فى غدواته وروحاته .

ومن القصائد : أعجبت بى ، الى م الخلف ، همسة جائرة .

والأستاذ زكريا احمد لحن من المونولوجات : انا فى انتظارك ، انا انت ،

ايه أسمى الحب ، كل الأحبة اثنين ، الآهات ، حبيبي يسعد أوقاته ، الأمل ،  
اكتب لي اكتب لي ، اهل الهوى يا ليل ، الأوله في الغرام ، زهر الربيع .

ومن القصائد : غير مجد في ملتي واعتقادي ، عرف الحبيب مكانه فتدلا ،  
يا ضفاف النيل يا مهد الخلود ، هاتف بالنيل في جنح الدجى .

ولحن ايضا انشودة يا طيور غردى ومن الطقاطيق شايف زمانى يعاندنى .

والأستاذ رياض السنباطى لحن من المونولوجات : يا طول عذابى ، الفجر ،  
اذكرينى ، غنى الربيع ، هلت ليالى القمر ، غلبت اصالح ، اغنية مصر ، ياللى كان  
يشجيك انيسنى .

ومن الطقاطيق : الدنيا فى ايدى ، يا غايبه غني ، لما انكويت بالنار .

ومن الأناشيد : اجمعى يا مصر ، نشيد الملك ، نشيد الجامعة ،  
وهو اقوى وأبدع الأناشيد التى ظهرت إلى يومنا هذا ، وعيد الدهر ، وعيد  
الملك ، ونشيد الشباب .

ومن القصائد : سلوا كؤوس العلى ، كيف مرت على هواك القلوب ،  
قولوا له ، يا لواء الحسن ، يانديم الصبوات ، ثم قصائد وقى الأرض شر مقاديره ،  
وسلوا قلبي ، ونهج البردة فى مدح الرسول عليه السلام ، وقصيدة النيل ،  
للمرحوم شوقي بك أمير الشعراء ، وهى فى مجموعها قصائد رائعة قابلها الناس  
بمزيد الحماس والاعجاب والتقدير وتشهد للمعنى بقدرته الفائقة على ارضاء الجمهور  
فى ذوقه الفنى وتقاليد الاجتماعيه وعلى الأخص القصائد الأربعة الأخيرة الخالدة  
نظما وتلحيناً والتى تعتبر بحق كنزا ثميناً فى الحقل الموسيقى .

هذا على وجه التقريب كل ما جنته الموسيقى من ألحان غنائية منذ أن تفرغ المؤلفون لتلحين أغاني الأفلام السينمائية .

أما الانتاج السينمائي الغنائي فقد كان غنيا حقا بالأفلام السينمائية الناجحة من ذلك فيلم يوم سعيد الذي ظهر في بعض مقطوعاته صوت اسمهان الجميل وفيلم دموع الحب الذي نجلى فيه ابداع رجاء عبده وفيلم رصاصة في القلب وفيلم لست ملاكا وقد حوى كثيرا من الأغاني العذبة التي اشتركت فيها نور الهدى ، والأفلام المذكورة للموسيقار محمد عبد الوهاب ، وأفلام دنائير وسلامه وفاطمة وقد أبدعت فيها أم كلثوم كل الابداع ، وفيلم انتصار الشباب وفيلم غرام وانتقام وهما بحويان من الألحان الجميلة ما رفع قدر المرحومة اسمهان وكذلك أفلام أخرى قوية وخصوصا من ناحية الألحان مثل فيلم جوهرة الذي غنت فيه نور الهدى ولاقى اقبالا منقطع النظير وأفلام ليلى وليلى بنت الأغنياء والماضى المجهول وضربة القدر التي غنت فيها ليلى مراد فبرهنت على نبوغها الفني وليس في وسعنا بيان الأفلام الغنائية الأخرى واحدا واحدا وإنما نذكر أن أساس نجاحها جميعها هو الأغاني وقد قام بتلحينها الأبطال محمد القصبجي وزكريا احمد ورياض السنباطي وفريد الأطرش واشترك معهم في بعضها الأساتذة الموسيقيون عزيز صادق وجميل عويس وعبد الحليم نويرة وابراهيم حجاج وفريد غصن .

على انه بقدر ما كان الانتاج الغنائي غير السينمائي ضعيفا هزيلا كان الانتاج الآلى قويا نشيطا . فقد زاد عدد العازفين زيادة عظيمة سواء بالهواة أو بمن تخرجوا من المعاهد والمدارس الموسيقية ، وتقدم العزف على مختلف الآلات

فرقة سيد محمد

» على فراج

رئاسة محمود طه

» الجوق الفضى

» الدكتور جوهر

» الفجر

» عبد المنعم عرفة

اوركسترا محمد رجب على

» اسماعيل العقاد

» محمود عبد الرحمن

» عبد الحليم على

» فاضل الشوا

وفى نفس ذلك الوقت ظهر المطربون كرم محمود ومحمد امين ومحمد البكار  
وعبد الرحمن الخطيب ومحمود شريف وجلال حرب وحسين زكى ومحمود  
مرسى وعبد الفتاح راشد ومحمد صلاح .

والمطربات شافيه احمد ونوال محمد وشهر زاد وفايده كامل واجفان  
واحلام وعصم — ت عبد العليم وشريفه فاضل وهيام عبد العزيز وبرلنتى  
وسعاد محمد .

ومطربات الأقطار الشقيقة نور الهدى وصباح اللتان امتزن بصوتهن  
الجميل وخفة روعهن فى الغناء والتمثيل وكذلك السيدة الفنانة لور دكاش ذات  
الصوت السليم المشبع وأخيرا سمهام رفقى وحسيبه رشدى .

أما أغاني الأفلام التي أخرجت خلال الفترة سابقة الذكر فلا تحصى ولا تعد  
غير أنه لم ينجح منها إلا القليل وها هي الأغاني ذات الطابع الشرقي المحض التي  
صادفت استحسانا عند الجمهور ولا زالت تذايع إلى اليوم :

- |   |                              |                  |
|---|------------------------------|------------------|
| أوبريت مجنون ليلى - يا ورد مين يشتريك                   | فيلم يوم سمد                 | لمحمد عبد الوهاب |
| يا لى نويت تشغلنى - ردى على                             | » ممنوع الحب                 | »                |
| انس الدنيا - الميه                                      | » رصاصه فى القلب             | »                |
| انا لى طول عمرى - شبكونى                                | » لست ملاكا                  | »                |
| البوسطجية اشتكوا - اشهدوا يا ناس                        | » الحب الأول                 | »                |
| الى بقدر على قلبى - سألت عليه قالو مسافر - دوس خالد نيا | » عنبر                       | »                |
| ليت للبراق عينا فترى                                    | » لبلى بنت الريف محمد القصبى |                  |
| منيت شبانى - يا مجد                                     | » نشيد الأمل                 | »                |
| طاب النسيم العليل                                       | » دنانير                     | »                |
| يا بهجة العيد - يا لى ودادى                             | » وداد                       | »                |
| امتى حتعرف  | » غرام وانتقام               | »                |
| يا صباح الخير - اليتيم                                  | » فاطمه                      | »                |
| قضيت حياتى  | » نشيد الأمل رياض السنباطى   |                  |
| أيها النائم ( قصيدة )                                   | » غرام وانتقام               | »                |
| شم النسيم جانا  | » بنات الريف                 | »                |
| حقابه بكره - اصون كرامتى - ظلمونى                       | » فاطمه                      | »                |
| يا ليلة العيد أنستينا                                   | » دنانير                     | »                |
| ياريت كل الناس فرحانه - يا أوتومويل                     | » جوهره                      | »                |

كل شيء جميل - يا حمام	فيلم برلمنتى	رياض السنباطى
احنا الاتنين والعين فى العين	» ليلي بنت الفقراء	»
مين يشتري الورد منى	» ليلي	»
يا ليل نجومك شهود - أيها الراح المجد	» وداد	زكريا احمد
بكره السفر - قولى لطيفك ينثني	» دنانير	»
غنى لى شوى	» سلامه	»
لغة الزهور - نصرة قوية - جمال الدنيا	» فاطمه	»
منايا فى قربك	» الماضى المجهول	محمد فوزى
عيد ميلادك عيد هنا	» ضربة القدر	»
أنا أهوى	» غرام وانتقام	فريد الأطرش
أهواك - ما دام تعاندى	» انتصار الشباب	»
يا لله اتوكلنا على الله - احبابنا يا عيني ما هم معنا	» حبيب العمر	»
الحياة حلوه - أوبريت الشرق والغرب	» أحبك انت	»
انا ستوته	» ستوته	فريد غصن
يانا يا وعدى	» جوهره	»
يا حلوه يا زينه	» غدر وعذاب	عزت الجاهلى
بعدين معاك	» هذا جناه أبى	محمود شريف
اضحك كر كر - قايى دليلي	» قلبي دليلي	محمد القصبجى
اكرهه واحبه	» » »	محمد فوزى

## ومن مختارات الاذاعة

محمد القصبيجي

رياض السنباطي

عبد العزيز محمد

محمد صادق

محمود شريف

علي فراج

محمد امين

سيد مصطفى

سيد شطا

احمد صدقي

انا لما شوفك يوم عيدي

يا حبيبي يا قلبي - ساعة رضاك - يا نجمة - ليه يا بنفسج

النهر الخالد

بلبل

يا عطارين دلوني

يا زهره دايم خجلانه - الورد - الفل - البنفسج

يا مصر رايتك محلاها

يا أصيل الخال والعم - احنا العرب احنا

يا جمال الريف

خريف



### الموسيقى المصرية من الناحية الثقافية والتجديدية

انتشر التعليم الموسيقى انتشارا واسعا في كافة أنحاء البلاد بعد ادخاله ضمن المواد التي تدرس في مدارس الحكومة وأتى بأطيب الثمار على أثر الجهود الجبارة التي بذلتها المعاهد الموسيقية الحرة مثل معهد فؤاد الأول ، الذي يعتبر بحق خالق النهضة الموسيقية الحديثة ، ومعهد ابراهيم شفيق بالقاهرة ، ومعهد عباس جمجوم بالاسكندرية الذين أسديا إلى الموسيقى أصدق الخدمات وأجلها نظرا لما لمنشئيهما المذكورين من المكانة الممتازة في عالم الفن والتدريس ولما جبلا عليه من النشاط الجهم وحسن الادارة .

وزيادة على ما تقدم فقد أنشأت الحكومة معهدا عاليا لمعاملات الموسيقى ومعهدا عاليا آخر للموسيقى المسرحية ووضعتهما ، كما وضعت التعليم الموسيقى من قبل ، تحت اشراف الدكتور محمود احمد الحفنى هذا العالم الذي ، بجده واجتهاده وجلده ، وبمساعدة موسيقيين مشهور لهم بالكفاية الممتازة أمثال الأستاذة صفر على ومحمود عبد الرحمن ومحمد صلاح الدين فتح الله والدكتور محمد شرف الدين ، استطاع أن يبعث الروح الموسيقية في نفوس النشء وأن يحمل الجمهور على قبول رسالته الفنية وعلى الاعتراف له بمقدرته الفائقة على ادارة هذا الفرع الجديد من التعليم المتشعب النواحي والأطراف .

أما من الناحية التجديدية فلا بد وأن يكون القارىء العزيز قد استخلص مما تقدم ذكره في الفصول الثلاثة الأخيرة أن الموسيقى المصرية قد اجتازت منذ ارتقاء المغفور له الخديوى اسماعيل عرش مصر ثلاث مراحل تجديدية عظيمة الشأن بزعمامة الموسيقيين العبقرين عبده الحامولى ومحمد عثمان وسيد درويش

ومحمد عبد الوهاب . فالى هؤلاء الأعلام حقيقة يرجع الفضل في إيقاظ الفن من سباته العميق ونفض غبار الكسل والخلول عنه بما أدخلوا عليه من تحسينات وتجديدات هامة نذكر منها ما يلي :

- (١) استعمال نغمات لم تكن معروفة في مصر .
- (٢) ادخال الهنك في الأدوار .
- (٣) رفع مستوى التأليف الغنائى .
- (٤) اتساع دائرة التأليف الغنائى والآلى .
- (٥) تحسين مظهر التخت .
- (٦) استعمال آلات موسيقية جديدة .
- (٧) نهذب الطقاييق واستعمال الأوزان فيها .
- (٨) استعمال ألوان غنائية جديدة .

أسفر هذا المجهود الفنى عن نتائج حسنة للغاية إذ به نهضت الموسيقى ورعرعت وازدهرت وأخذت تسير قدما في طريق أهدافها متمشية مع التطورات العصرية ومحتفظة بطابعها القومى الخاص ، ولكن حدث ، للأسف الشديد ، أن زاحمها الفن السينمائى مزاحمة قوية كما أشرنا إلى ذلك من قبل فتوقفت عن السير وأصابها الركود فترة من الزمن .

بيد أنه من دواعى الاعتباط أن تنهت الهيئات الفنية المختصة إلى ما فى هذا الركود من ضرر بليغ على الفن فأبدت أخيرا اهتماما ونشاطا موسمين لنشر وتعليم الموسيقى العربية من ناحيتها النظرية والعملية وعملت جاهدة على غرسها فى النفوس لى تسترد المكانة الرفيعة التى كانت فيها .

ولذلك وجب على كل من له صلة بالشؤون الموسيقية أن يجد الهيئات المذكورة بما لديه من آراء واقتراحات ليسهل عليها أداء مهمتها على الوجه الأكمل ، وقيامها بهذا الواجب نتقدم من جهتنا بالاقتراحات والرغبات الآتية آمليين ان يكون لها نصيب في تحقيق الأغراض المنشودة .

أولاً : العمل على تثبيت السلم الموسيقي العربي على قواعد علمية ورياضية صحيحة .

ثانياً : إلى أن يتم ذلك توحد الطبقة الصوتية وتفرض فرضاً على جميع المشتغلين بالموسيقى سواء في المعاهد أو في المدارس باعتبار تردد النوا ( وهو الوزر المطلق في العود ) مماثلاً لتردد درجة صول في السلم المعتدل أي ٤١ و ٣٨٧ ذبذبة في الثانية الواحدة ، فتصنع معايير ( ديا بازونات ) خاصة بالدرجة الصوتية المذكورة وتوزع على المعاهد والمدارس وتعرض في الأسواق .

ثالثاً : لكي تركز الثقافة الموسيقية على العلم والفن فتتفصح أمام الطالب مجال الابتكار والتأليف بالروح والوجدان تعطى ، إلى جانب التعليم الصولفائي ، دروس في المواد الآتية :

(١) الموسيقى النظرية وتشمل

( أ ) القواعد العامة .

( ب ) المقامات وتركيبها وابعادها .

( ج ) الأوزان .

( د ) السلم الموسيقي

(٢) العزف

### (٣) الغناء

رابعاً : تقيم وزارة المعارف مسابقة سنوية في المواد المذكورة للحصول على المدرسين الأكفاء اللازمين لها ولجميع الهيئات الموسيقية الأخرى .

خامساً : للناجحين في المسابقة المذكورة وعدم الحق في الانتفاع بمزايا الاذاعة اللاسلكية على أن يؤدوا ، أمام لجنة فنية مختصة ، امتحانا تمهيديا للتأكد من استطاعتهم القيام بالعمل المطلوب منهم على الوجه الأكمل .

سادساً : عدم السماح للفرق الموسيقية المصرية بعزف المقطوعات الافرنجية في البرامج العربية وقصر العزف على المقطوعات ذات الطابع الشرقى المحض أو الممزجة بالقليل من الموسيقى الافرنجية .

سابعاً : حث الأدباء والشعراء على نظم الأديان والمواويل والقصائد العذبة الألفاظ والسامية المعاني كذا والأناشيد الوطنية الحماسية وعرضها على الملحنين الأكفاء لقاء أجر معقول .

ثامناً : نظم وتلحين موشحات على غرار الموشحات القديمة من حيث الوزن الشعري مع إهمال الألفاظ التركيبية .

تاسعاً : رفع مستوى الأديان وتحسينها باستعمال التوزيع الآلى واللازمات الحديثة وتنظيم الهنك .

عاشراً : ابتكار ألوان موسيقية جديدة تلائم المزاج القومى .

أحدى عشر : استعمال المسيرة ، أى مرافقة نغمات لحن بنغمات أخرى متناسقة معها .

ثاني عشر : منح جائزة مغربية للمحسن أجمل دور وأخرى للمحسن أجمل موشحة  
ظهرا في بحر السنة .

ثالث عشر : انشاء فرقة موسيقية كاملة العدد والعدد في محطة الاذاعة لتحكي  
في كل أسبوع أربع حفلات ، حفلة للموسيقى الصامتة - بشارف ، سماعات ،  
مقطوعات أخرى مختلفة - وثلاث حفلات يقوم باحيائها مطربون ومطربات  
أكفاء ويتبع فيها النظام القديم المعروف بحيث لا تزيد مدة اذاعة كل حفلة  
عن ٣٥ دقيقة .

ومن المرغوب فيه أن يشترك الفنصر النسائي مع المذهبجية عند أداء  
الموشحات والهنك .

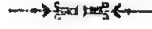
رابع عشر : تفرض محطة الاذاعة على من يحيي حفلاتها العامة ان يخصص  
فاصلا يتبع فيه النظام سالف الذكر .

خامس عشر : العمل على ابطال العادة المرذولة التي اتخذها المطربون  
الحديثون بأن لا يغنوا إلا من تلاحينهم أو التلاحين التي توضع خصيصا لهم .  
فالمقارنة والمفاضلة بين المطربين هما من الوسائل المشحذة لهمهم والرافعة لمستواهم . فما كان  
المطربون القدساء أمثال عبده الحامولي ومحمد عثمان والشنتوري وابراهيم القباني  
ومحمد السبع يجدون أبة غضاضة في التغنى بألحان بعضهم البعض .

\*\*\*

هذه هي مقترحاتنا قدمناها موقنين بصلاحياتها لرفع شأن موسيقانا وبأن في  
تنفيذها سدا لفراغ كبير في الحقل الفني وعلاجا لكثير من نقط الضعف فيه  
ونتميدا لادخال اصلاحات وابتكارات فنية بعيدة المدى وعميقة الأثر .

## الفصل التاسع



تعريف الموسيقى - الصوت - الحركة التوجيهية - التردد - اهتزاز الأوتار  
الارتباط بين التردد وطول الوتر وغلظه وكثافته وقوة توتره

### تعريف الموسيقى

كانت الموسيقى تعرف قديماً بأنها فن يبحث في ترتيب النغمات بطريقة  
لذيذة على السمع . غير أنه وجد أن هذا التعبير لا ينطبق تماماً على الواقع لأن لذة  
السمع هذه ، المفروض وجودها في ترتيب النغمات ، لا تخرج عن كونها امراً اعتبارياً  
يختلف باختلاف الأذواق والأوساط . فما يروق سماعه عند البعض قد يجوز أن  
يشير النفور والاشمئزاز عند الآخرين . ولذلك ابدل التعريف المذكور بتعريف  
آخر أوفى بالغرض المقصود وهو أن الموسيقى فن الاصوات .

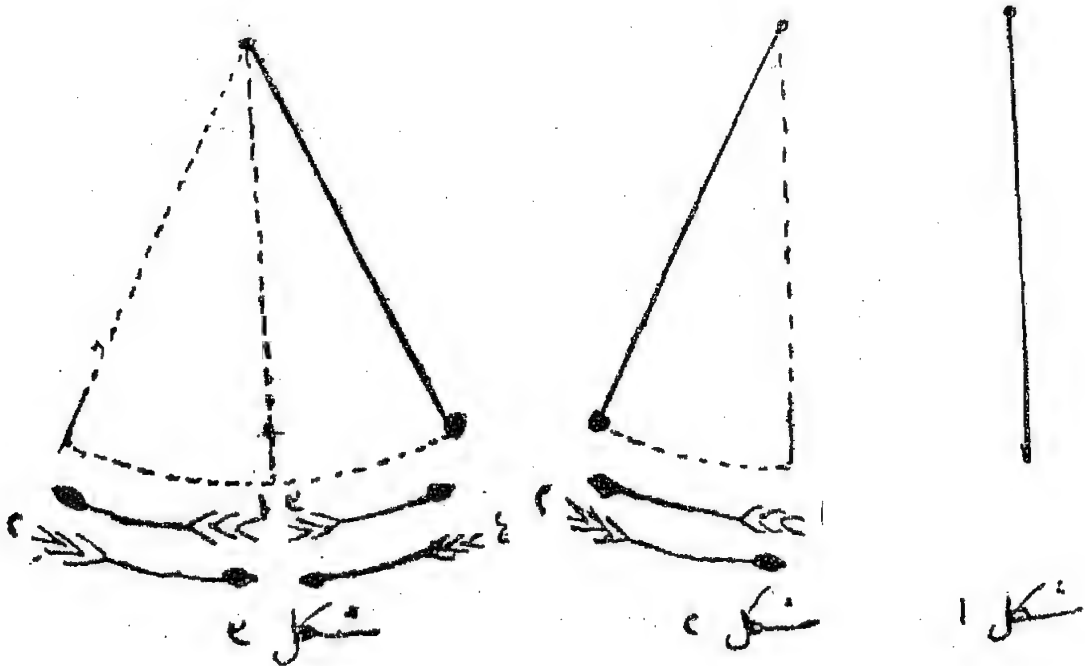
تتكون الموسيقى من عنصرين جوهرين : الصوت أو النغم والزمن .  
فالاصوات بدرجاتها وطبقاتها المختلفة وبأثلاثها تؤسس اللحن الموسيقي .  
والأزمنة باختلاف مقاديرها تترن وتنظمه وبدونها يظهر مختلاً لا مرتباً  
تنقبض منه النفس .

\*\*\*

### الصوت

كل الظواهر الطبيعية ناشئة عن ذبذبات . فالصوت ، كالنور والحرارة ، ماهو  
إلا ظاهرة تذبذبية تصل إلى الأذن ثم إلى المخ خلال الهواء في غالب الأحوال .

والذبذبات هي هزات سريعة تعملها الأجسام الرنانة عند اهتزازها .  
 وزيادة في إيضاح هذا التعريف نرجو من القارىء أن يلقي نظرة على رقص  
 ساعة ، وهو المسمى بالبندول ، ويتأمل بامعان كيفية حدوث اهتزازاته فلا يابث  
 أن تتكون لديه فكرة أولية واضحة عن الذبذبات .  
 ففي أثناء وقوفه عن الحركة يتخذ البندول وضعاً عمودياً ، وهو الوضع الطبيعي  
 له ( شكل ١ ) فإذا أخذته إلى اليسار مثل ( شكل ٢ ) وتركته فإنه يعود إلى وضعه  
 الأصلي بفعل الثقل محدثاً بذلك ما يسمى بالحركة الاهتزازية الفردية . ولكنه لا  
 يقف عند هذا الحد بل يستمر في اندفاعه ويحتاز وضعه الطبيعي متجهاً إلى اليمين  
 ثم يعود إليه بالثاني ( شكل ٣ ) وعند ذلك يكون قد أتم الحركة الاهتزازية المزدوجة  
 - أو التامة - أو حركتين اهتزازيتين فرديتين .



فالحركة الاهتزازية المزدوجة هي اذن الحركة التي يعملها الجسم روحة وجيئة

من جهتي وضعه الطبيعي .

ومما يلفت النظر بخصوص اهتزازات البندول هو أنها كلها متساوية المدة - أو السرعة - أي أن المدة التي تستغرقها الحركة الواحدة في الذهاب أو في الازهاب والاياب ، لا تتغير مهما كانت القوة الدافعة للرقاص . فهذه القوة يمكنها أن تغير في اتساع الاهتزازات - أي في المسافات التي تقطع روحة وجيئة - ولكن لا تأثير لها على المدة المقررة لقطعها بدليل أن في حالة زوال القوة المشار إليها تتلاشى الاهتزازات تدريجيا بنقصان اتساعها تحت تأثير مقاومة الهواء واحتكاك الرقاص بنقطة اتصاله بالساعة ، ولكن السرعة تبقى كما هي من الحركة الأولى حتى الأخيرة ولو كانت غير منظورة . ومن ذلك يستنتج أن عدد الاهتزازات الحادثة في زمن معين يظل ثابتا لا يتغير .

غير أن الزمن يختلف باختلاف طول البندول . ففي البندول الذي طوله متر واحد تستغرق كل حركة اهتزازية فردية ثانية واحدة من الزمن ، وفي البندول الذي طوله أربعة أمتار يلزم لنفس الحركة ثانيتان ، أي أن الثانية الواحدة لا تكفي الا لقطع نصف المسافة ، وفي البندول الذي طوله ٢٥ سنتيمترا فالثانية الواحدة تكفي لحركتين ، مما يدل على أن عدد الاهتزازات يتناسب تناسبها عكسيا مع مربع طول البندول .

فالحركات الاهتزازية هذه هي الذبذبات .

ومن البديهي أن لا تحدث اهتزازات البندول صوتا نظرا لتناهيها في البطء ولكن إذا كان هذا البندول جسمارنا ، وكانت اهتزازاته سريعة جدا كذبذبات وتر مشدود مثلا ، لنشأ عنها صوت يمكن ادراكه بواسطة



حاسة السمع .

الأصوات التي يمكن ادراكها بواسطة حاسة السمع تتركب من ٣٢ إلى ٧٣٠٠٠ ذبذبة رنانه في الثانية الواحدة .

فأغلظ صوت له طبقة موسيقية يتكون من ٣٢ ذبذبة فردية في الثانية الواحدة وهو الصوت الصادر عن الأرغن الكبير الذي طول ماسورته ٧٢ قدما .

وأحد صوت هو الناشء من ٨٢٧٦ ذبذبة فردية في الثانية وهو أعلى درجة صوتية في الفلاوت الصغيرة (١) وقد يبلغ ٨٤٤٨ ذبذبة فيصل حينئذ الى أعلى حد يمكن للأذن البشرية تقديره .

أما اذا زاد عدد الذبذبات عما ذكر ، فالأصوات التي تنشأ عنها تكون حادة جدا ، خارقة ، صافرة ، متعبة في السمع .

واذا استطاع الجسم الرنان أن يؤدي أكثر من ٧٣٠٠٠ ذبذبة في الثانية الواحدة فإنه يستمر طبعها في التذبذب ، الا أنه لا يحدث صوتا بالمرة لأن هناك تقف مقدرة أذننا عن ادراك الحركات التذبذبية .

#### الحركة التجمعية

للصوت ، خلاف الحركة الاهتزازية المار ذكرها ، حركة أخرى يقال لها حركة تموجية ، وهي تماثل في طريقة انتشارها طريقة انتشار التموجات في الماء

---

(١) اعتاد العلماء الانكليز والالمان أن يستعملوا في حسابهم الذبذبات المزدوجة . فعندهم أغلظ صوت يتولد من ١٦ ذبذبة بخلاف الفرنسيين الذين يستعملون في حسابهم الذبذبات الفردية وهو ما أخذنا به في هذا الفصل .

إذا ألقي فيه جسم ما . غير انه في حالة التموجات المائية ترتفع أجزاء الماء وتنخفض في خط عمودي على اتجاه انتشار التموج فيقال لتلك الحركة « حركة موجية مستعرضة » .

أما في الهواء فإن أجزاءه تتحرك حركة أمامية خلفية خلال مسافة صغيرة محدودة يقال لها « طول الموجة » .

أما الحركة نفسها فتسمى « حركة موجية طولية » .

#### النفقات

ينقسم الصوت إلى موسيقى وغير موسيقى .

والصوت الموسيقى يسمى نغمة .

والنغمة عبارة عن صوت تستسيغه الأذن ناشيء عن اهتزازات منتظمة وله قيمة موسيقية يمكن تقديرها .

تختلف النفقات الموسيقية بعضها عن بعض من ثلاثة وجوه : الشدة والدرجة والنوع .

فالشدة هي درجة قوة الصوت .

تناسب شدة الصوت تناسباً عكسياً مع مربع المسافة من مصدره .

مثال ذلك : لنفرض أن المسافة بين مصدر الصوت والأذن ١٠٠ متراً فإذا نقصت تلك المسافة إلى ١٠ أمتار أي إلى  $\frac{1}{10}$  زادت شدة الصوت عشرة أضعاف .

والدرجة هي الخاصة التي تميز بها الأذن بين النفقات الحادة والنفقات الغليظة .

فيقال للأولى إنها مرتفعة وللثانية إنها منخفضة الدرجة .

تتناسب درجة النغمات تناسباً طردياً مع عدد الذبذبات في الثانية . فكلاً زاد عدد الذبذبات ارتفعت درجة النغمة والعكس بالعكس .

والنوع هو ما يميز نغمة عن نغمة أخرى متحدة معها في الدرجة . فمثلاً إذا سمعنا عدة أصوات درجاتها واحدة من مصادر مختلفة أمكننا التمييز بينها بسهولة وبذلك يقال إنها مختلفة في النوع أو مختلفة في اللون .

#### التردد

التردد هو عدد ذبذبات النغمة في الثانية .

على مقدار التردد تتوقف درجة النغمة في ارتفاعها أو انخفاضها .

يوجد أجهزة كثيرة لتمييز التردد ولكن الجهاز الذي يستعمل كثيراً لهذا الغرض هو صفارة كانيار لانتور المعروفة .

#### الآلات والأوتار

الأوتار ، في فن الموسيقى ، عبارة عن أجسام خيطية الشكل من المعدن أو الألياف الحيوانية ، مرنة ، تؤثر عادة على صندوق لتقوية الصوت كما في الرباب والكمان والبيانو .

تحرك الأوتار بقرعها بجسم صلب كما في البيانو ، أو بريشة كما في العود والقانون ، أو باستمرار وتر آخر عليها مشدود على قوس كما في الكمان .

إذا شد وتر بين قائمين خشبيين أو معدنيين وحرك ، شوهد فيه انتفاخ

ظاهري دالا ذلك على أن جميع أجزائه تتذبذب ما عدا طرفيه ، فان حركة الاهتزازات تكاد تفتنى فيهما ويسمى كل منهما « عقدة » كما تسمى النقطة المتوسطة بينهما ، وهى التى فيها يكون التذبذب فى نهايته المظمى ، « بطنا » .

أما النغمة التى يحدثها هذا الوتر عند اهتزازة فتسمى النغمة الأساسية أو النغمة الطبيعية .

فاذا وضع أصبع فى منتصف الوتر المتقدم ذكره او وضع بدلا من الأصبع مشط أو قطرة خشبية تقسم الوتر قسمين متساويين ثم حرك الوتر باصرار قوس كمنجبة بسرعة على منتصف أحد القسمين ، اهتز كل من القسمين مع ثبوت الطرفين والنقطة المتوسطة .

ففى هذه الحالة يكون للوتر ثلاث عقد وبطنان ، غير أن النغمة الحادثة من اهتزازه ، وهو بشكاه هذا ، هى جواب النغمة الأساسية . أى أن ترددها ضعف تردد هذه الأخيرة مما يثبت أن التردد يتناسب تناسباً عكسياً مع طول الوتر .

يستنتج من ذلك أنه إذا مس الوتر فى مواضع معينة من نصف طوله أحدث نغمات متوسطة بين الأساس والجواب .

ولقياس مسافات النغمات يستعمل جهاز قديم جداً ينسب اختراعه إلى فيثاغورس يسمى مونو كورد . أى ذو الوتر الواحد . والحادية حسب المجموع اللغوى ، ويقال له أيضاً صونو متر . أى مقياس الصوت . والمصوات حسب المجموع المذكور .

يتركب هذا الجهاز من صندوق خشبي طويل ضيق مستطيل الشكل ،

مشدود عليه وتر طوله متر بواسطة قنطرتين من الخشب ثابتتين أو قنطرة واحدة وجملة أوزان يمكن ، بواسطة تقليلها أو تكثيرها ، تغيير درجة توتر الوتر ويوجد تحت الوتر على الصندوق تقسيم المتر بالديسيمتر والسنتيمتر والمليمتر . ويضاف إلى الجهاز المذكور قنطرة من الخشب متحركة يمكن بواسطتها تحديد الجزء المراد اجراء التجارب عليه .

وبواسطة هذا الجهاز أمكن استخراج الارتباط الآتي شرحه بين التردد وطول الوتر وغلظه وكثافته وقوة توتره .

الارتباط بين التردد وطول الوتر وغلظه وكثافته وقوة توتره

أولاً : يتناسب التردد تناسباً عكسياً مع طول الوتر . وقد شرحنا هذه النظرية عند الكلام عن اهتزاز الوتر .

ثانياً : يتناسب التردد تناسباً عكسياً مع قطر الوتر .

خذ سلكين من معدن واحد ومتساويين في الطول بحيث تكون النسبة بين قطريهما ١ : ٢ ووترهما على صوتي متر بقوتين متساويتين وحركهما بعد ذلك تشاهد أن النغمة التي يحدثها الأول هي جواب النغمة التي يحدثها الثاني أي أن النسبة صارت ٢ : ١

ثالثاً : يتناسب التردد تناسباً عكسياً مع الجذر التربيعي لكثافة مادة الوتر .

خذ سلكين متساويين في القطر والطول من معدنين مختلفين ، كثافة أولهما ٩ مثلاً وكثافة ثانيهما ١٦ ثم وثرهما على صوتي متر بقوتين متساويتين وحركهما بعد ذلك تلاحظ أن الأول يتذبذب ٤ مرات مقابل ٣ يعملها الثاني .

رابعاً : يتناسب الردد تناسباً طردياً مع الجذر التربيعى لقوة التوتر .

جرب على وترين متساويين فى الطول وعلق فى النهاية الخالصة لكل منهما ٣ كيلو جرامات مثلاً وتحقق من اتحاد نغمتهما ثم زد الثقل المعلق بأحدهما حتى يصير ١٢ كيلو جراماً تشاهد ان النغمة التى تصدر منه هى جواب لنغمة الوتر

الثانى لأن  $\frac{3}{12} = \frac{\sqrt{3}}{\sqrt{12}}$  وهى النسبة بين تردد نغمة وتردد جوابها كما قدمنا سابقاً.

هذه هى القوانين الأساسية التى يجب على صانعى الآلات الموسيقية معرفتها جيداً وهى تلخص المشتغلين بالفن الموسيقى فى هاتين الجملتين .

كلما كان الوتر طويلاً سميكاً ثقيلًا ضعيف التوتر كانت الذبذبات بطيئة وبالتالى كان الصوت غليظاً .

وكلما كان الوتر قصيراً رقيقاً خفيفاً شديد التوتر كانت الذبذبات سريعة والصوت حاداً .

## الفصل العاشر

### نظام التدوين في الموسيقى الغربية

سردنا بكل ايجاز في الفصل الثالث تاريخ التدوين للموسيقى وبيننا كيف نشأ في العصور الوسطى وكيف تطور تدريجياً حتى بلغ في القرن السادس عشر درجة عظيمة من الدقة والانتقان . والآن نتقدم بشرح واف لهذا النظام البديع ليسهل على القارئ الاطلاع به والاستفادة منه فنقول

١ - لكتابة الموسيقى تستعمل العلامات والرموز الرئيسية الآتية :

- (١) المدرج
- (٢) النوتات
- (٣) علامات السكوت
- (٤) التحويل
- (٥) المفاتيح

ويتبع ذلك بعض اصطلاحات ورموز أخرى لتقدير درجات سرعة الأصوات ودرجات قوتها كذا والدلالة على عسود إلى بدء أو ختام أو تكرار سيأتي ذكرها فيما بعد

المدرج

٢ - المدرج ، وبالفرنسية پورتيه portée ، هو عبارة عن خمسة خطوط

أفقية متوازية ومتساوية في طولها وفي البعد الفاصل لكل خط عن الآخر .  
 ٣- تعد خطوط المدرج من أسفل إلى أعلى . فالسطر الأسفل هو الأول  
 والسطر الأعلى هو الخامس .  
 وكذلك المسافة البيضاء الكائنة بين الخطوط فتبدأ هي أيضا من أسفل إلى  
 أعلى وتسمى انهار .

السطر الخامس	
السطر الرابع	النهر الرابع
السطر الثالث	النهر الثالث
السطر الثاني	النهر الثاني
السطر الأول	النهر الأول

### النوتات

٤ - النوتات في التدوين الموسيقي هي العلامات الدالة على الأزمنة والأصوات .

فبحسب أشكالها المختلفة تعبر النوتات عن مقادير زمنية مختلفة وبحسب  
 مواقعها المختلفة على المدرج تعبر عن أصوات مختلفة .

٥ - ليس للنوتات سوى سبعة أسماء فقط للتعبير عن كافة الأصوات  
 الموسيقية وهي بحسب ترتيبها التصاعدي : دو ري مي فا صول لا  
 سي ( راجع صحيفة ٢٧ ) .

٦ - أما أشكال النوتات فهي سبعة أيضا وهي :



روند	مستديرة	وترسم هكذا
بلاش	بيضاء	»
نوار	سوداء	»
كروش	ذات السن	»
دوبل كروش	ثنائية الأسنان	»
تريبيل »	ثلاثية الأسنان	»
كوادريبيل كروش	رباعية الأسنان	»

٧ - كل نوتة من النوتات المبينة بعاليه تمثل مقدارا زمنيا يساوى ضعف مقدار زمن النوتة التالية لها . فهي تنقسم اذن الى قسمين متساويين .

فالمستديرة ، وهى الوحدة الزمنية الكبرى ، تساوى اثنتين من البيضاء ، والبيضاء تساوى اثنتين من السوداء ، والسوداء تساوى اثنتين من ذات السن ، وذات السن تساوى اثنتين من ثنائية الأسنان ، وثنائية الأسنان تساوى اثنتين من ثلاثية الأسنان ، وثلاثية الأسنان تساوى اثنتين من رباعية الأسنان .

٨ - كل علامة من العلامات الموسيقية آنفة الذكر ، فيما عدا علامة الروند ، تتركب من جزئين أساسيين يسمى أولهما الرأس وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذى يتوقف عليه تسمية النوتة . والذيل عبارة عن خط رأسى يرسم اما إلى يسار الرأس متجها إلى أعلى إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج أو إلى يمين الرأس متجها إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة

أعلى الخط المذكور كما في الشكل التالي :



وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصبح رسم شرطه الذيل إلى يمين الرأس متجهها إلى أسفل أو إلى يسارها متجهها إلى أعلى كما في الشكل التالي :



أما الأسنان فترسم في نهاية الذيل ودائما في الجهة اليسرى منه كما في الشكل التالي .



٩ - إذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن فانه يمكن الاستعاضة عن الأسنان بخطوط أفقية يوازي عددها عدد الأسنان المستبدلة ، مثال ذلك :

٣ ثنائية الأسنان

٢ ذات السن



أما علامات المستديرة والبيضاء والسوداء فلا يجوز كتابتها متصلة بل لا بد من كتابتها منفصلة كل علامة منها على حدة .

١٠ - أزمدة العلامات المرسومة بعاليه نسبية وليست مطلقة . فما من علامة واحدة منها تعبر عن زمن محدود معين اذ هذا الزمن يتغير تبعاً لدرجة السرعة أو البطء التي يجب أن يجرى عليها اللحن .

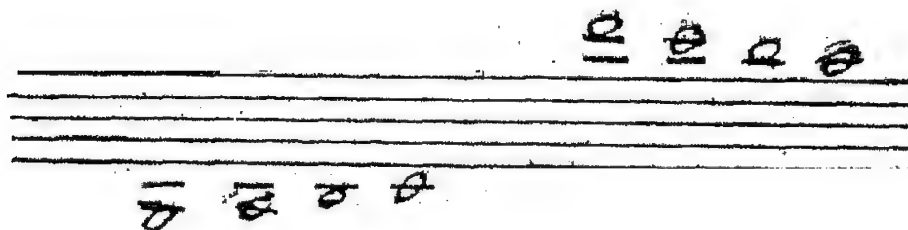
١١ - تكتب النوتات على سطور المدرج وفي أنهاره وتقرأ من اليسار الى اليمين :



١٢ - ويجوز أيضاً وضع نوتة فوق السطر الخامس وتحت السطر الأول هكذا :

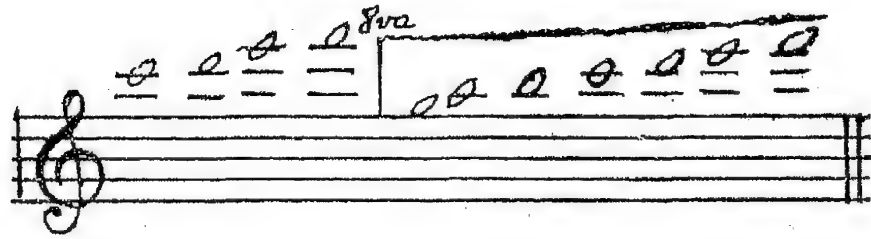


١٣ - كما انه يجوز كتابة نوتات أخرى خارج المدرج سواء من فوق أو من تحت وذلك باستعمال شرط قصيرة على قدر حاجة العلامة تسمى خطوط اضافية :

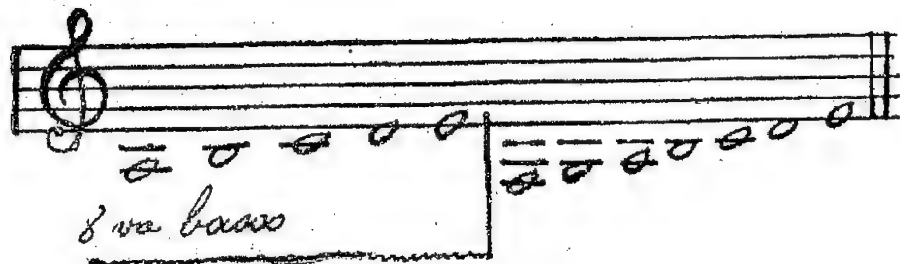


١٤ - اذا اضطر الانسان الى تدوين صوت يحتاج في تدوينه الى عدد كبير من الخطوط الاضافية والى لا يخطئ العازف في عدد تلك الخطوط في أثناء العزف تستعمل علامة أخرى تغني عن خطوط أوكتاف كامل ولذلك سميت بعلامة الأوكتاف وهي عبارة عن الرقم الأفرنكي 8 على جانبه الأيسر شرطة متعرجة .

فبوضع تلك الشرطة فوق المدرج ترتفع حدة العلامات الموسيقية التي تحتها أوكتاف كامل عن مدلولها الكتابي :



وبوضعها تحت المدرج تنخفض حدة العلامات التي فوقها أوكتاف كامل أيضا . ويستحسن في هذه الحالة اضافة لفظة basso ومعناها « قرار » لتجاشي الالتباس بين الخطوط الاضافية وخطوط المدرج التالي :



١٥ - متى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها وتقرأ

النوتات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعي .

والدلالة على انتهاء الشرطة تكتب لفظة loco وهي لفظة ايطالية معناها لغة « في مكانها » .

١٦ - النوتات التي توضع على المدرج من أسفل الى أعلى تمثل أصواتا سائرة من الانخفاض الى الارتفاع والعكس بالعكس .

### عبارات السموت

١٧ - السمكتات هي علامات تدل على انقطاع الصوت .

تختلف مدة انقطاع الصوت باختلاف اشكال السمكتات .

تكتب السمكتات على سبعة أشكال مختلفة وهي :

pause	الراحة	(١)
demi - pause	الرويحة	(٢)
soupir	لحظة	(٣)
demi - soupir	لحظة	(٤)
quart de soupir	لحظة	(٥)
huitième de »	لميحة	(٦)
seizième de »	نصف الميحة	(٧)

١٨ - ترسم سمكة الراحة تحت السطر وفي غالب الأحيان السطر الرابع

وسمكة الرويحة فوق السطر وفي غالب الأحيان السطر الثالث .

١٩ - كل شكل سكتة من الأشكال المبينة بأعلى له مقدار زمني مقابل  
لمقدار زمن علامة من العلامات المشار إليها في الفقرة ٦

فمن علامة الراحة	يقابل زمن	المستديرة
وزمن » الرويحة	» »	البيضاء
» » اللحظة	» »	السوداء
» » اللحيظة	» »	ذات السن
» » الميعة	» »	ثنائية الأسنان
» » الميعة	» »	ثلاثية الأسنان
» » نصف الميعة	» »	رباعية الأسنان



السكتات

وما يقابلها من



العلامات الموسيقية

علامات التحويل

٢٠ - التحويل هو التعديل في الأصوات .

٢١ - علامات التحويل خمسة أنواع .

(١) علامة الرفع أو الديز وهي التي ترفع النغمة نصف درجة وقد ظهرت في  
أواخر القرن الثالث عشر .

٢ - علامة الخفض أو البيمول وهي التي تخفض النغمة نصف درجة وقد ظهرت في سنة ٩٢٧ ميلادية .

٣ - علامة الالغاء أو البيكار *bécarre* وهي التي تلغى مفعول العلامتين السابقتين وتعيد النغمة إلى مركزها الأصلي . وقد ظهرت في سنة ١٦٥٠ ميلادية .

٤ - علامة الرفع المضاعف أو دوبل ديز وهي التي ترفع النغمة بمقدار مرتين عن الديز البسيطة . وفي حالة الرجوع إلى الديز الواحدة يوضع بيـــــــــكار قبل الديز .

٥ - علامة الخفض المضاعف أو دوبل بيمول وهي التي تخفض النغمة بمقدار مرتين عن البيمول البسيطة . وفي حالة الرجوع إلى البيمول الواحدة يوضع بيكار قبل البيمول .

هاتان العلامتان الأخيرتان لا تستعملان إلا نادرا وقد ابتكرتا حديثا .

ترسم العلامات المذكورة هكذا :

ديز	بيمول	بيكار	دوبل ديز	دوبل بيمول
#	b	♮	×	bb

وقد أضاف المؤتمـــــر الموسيقي علامات أخرى للتعبير عن أرباع المقامات وهي :

لرفع الصوت ربع درجة  
» » ثلاثة أرباع الدرجة  
خفض » ربع درجة  
» » ثلاثة أرباع الدرجة

## ٢٢ - رسم علامة التحويل

أولاً : أمام النوتة وعلى نفس السطر أو النهر الذى كتبت فيه . ويسرى  
مفعولها على كل النوتات ذات نفس الاسم ونفس الحدة الموجودة في نفس المازورة  
أيما كان الديوان التابعة له ( راجع الفقرة ١٠٥ الخاصة بالمازورة )

ثانياً : في بداية المدرج وبعد المفتاح مباشرة وعلى نفس السطر أو النهر  
الرسومة فيه النوتة الواجب تعديلها . ويسرى مفعول التحويل على كل النوتات  
ذات نفس الاسم وأيما كان الديوان التابعة له طالما اشارة التحويل  
موجودة في المفتاح .

## المفاتيح

٢٣ - المفاتيح والمدرج هي بلا ريب أعجب وأفيد الابتكارات التي أدخلت  
على نظام التدوين الموسيقي منذ نشأته إلى اليوم . فالبها يرجع الفضل في زوال النظام  
النوماتيكي القديم وحلول النظام الحالي محله .

وقد سبق أن أوضحنا كيف نشأت الرموز المذكورة وتزيد على ذلك الآن  
أن المدرج تغير وتبدل كثيراً جداً قبل أن يصل إلى شكله الحالي . ففي كتاب



القديون الموسيقى لأرنست دافيد وماتيس لوسى توجد صورة من قطعة  
موسيقية لحنها الموسيقار فرسكو بالدي في سنة ١٦٣٧ لتعزف على  
آلة الأرغن ومكتوبة على مدرج مكون من ١٤ سطرا ٦ منها لليد اليمنى  
و ٨ لليد اليسرى .

أما كيف عمل نهائيا بالمدرج الحالي فذلك ما سنشرحه فيما يلي  
من المعلوم أن السلم الموسيقى العام يتألف من ثمانية دواوين أى من  
٥٧ صوتا باعتبار أن الصوت المتناهى في الغلظة صادر عن ٣٣ و ٣٢ ذبذبة فردية  
في الثانية الواحدة والمتناهى في الحدة صادر عن ٨٢٧٦ ذبذبة في الزمن عينه . فإذا  
أردنا أن نمثل هذا السلم العام بمدرج موسيقى واحد وجب أن يكون ذلك المدرج  
مركبا من ٢٩ سطرا لكي يتسنى تدوين الدرجات كلها على السطور وفي الأنهار ،  
فيكون السطر الأول مستقرا للدرجة الصوتية الأولى المسماة « دو » والصادرة عن  
٣٣ و ٣٢ ذبذبة في الثانية كما قلنا والسطر التاسع والعشرون مستقرا للدرجة الصوتية  
المتناهية في الحدة والتي هي « دو » أيضا غير أنها الجواب الثامن  
للدو الأول .

ولما لم يكن لفخامة هذا المدرج من فائدة عملية نظرا لعجز الأصوات البشرية  
والآلية عن الوصول إلى حديه الأدنى والأقصى فضلا عما في استعمله من  
الصعوبة والارتباك وضياح الوقت فقد عمد الموسيقيون إلى حصره  
في الخطوط الممثلة للدرجات التي توافق الأصوات البشرية والآلية  
المشار إليها .

وقد وجد أن تلك الخطوط هي الأحد عشر خطا التي تبدأ من السطر العاشر

الممثل لدرجة « صول » المكونة من ٧ و ١٩٣ فذبذة في الثانية وتنتهى بالسطر العشرين الممثل لدرجة « فا » المكونة من ٦ و ١٣٨٠ فذبذة ، لأنها الخطوط الممثلة للطبقات الصوتية الوسطى في السلم العام .

فمن الآن أحد عشر سطرا المذكورة أنشأ المدرج الذى تسمى بالمدرج الموسيقى العام وبالفرنسية portée générale

وفيما يلي رسم المدرجين آنفى الذكر :

۱۲۷۸		۱۱	
سی : لم		فا : ی	۱۰
صول : فا		دو : سی	۹
می : ری		لا : صول	۸
دو : سی ۱۲۸		فا : می	۷
لا : صول		ری : دو	۶
فا : می ۱۲	۱۲	سی : لا	۵
ری : دو ۱۰۶۹	۱۱	صول : فا	۴
سی : لا	۱۱	می : ری	۳
صول : فا ۱۲۸۰۶	۱۰	دو : سی	۲
می : ری ۱۹	۱۹	لا : صول	۱
دو : سی ۱۰۴۲,۵	۱۸	فا : می	
لا : صول	۱۷		
فا : می ۱۶	۱۶		
ری : دو ۵۱۷,۵	۱۵		
سی : لا ۲۴۵	۱۴		
صول : فا ۱۴	۱۴		
می : ری ۱۴	۱۴		
دو : سی ۱۵۸,۶۲	۱۱		
لا : صول ۱۹۲,۷	۱۰		
فا : می ۹	۹		
ری : دو ۱۵۹,۴۱	۸		
سی : لا ۷	۷		
صول : فا ۶	۶		
می : ری ۵	۵		
دو : سی ۶۴,۶۵	۴		
لا : صول ۴	۴		
فا : می ۳	۳		
ری : دو ۴۴,۴۴	۲		

٢٤ - غير أن المدرج العام سالف الذكر لم يكن يسمح بتمييز الطبقات الصوتية عن بعضها نظرا لوجود درجات صوتية مشتركة بينها .

لذلك جعل الموسيقيون لكل طبقة مدرجا صغيرا مكونا من ٥ سطور فقط يضاف إليها عند الاقتضاء خطوط اضافية أخرى وعلامة ذات شكل خاص اطلقوا عليه اسم مفتاح (clé) توضع في أول المدرج من جهة اليسار وعلى سطر معين منه فتدل على الطبقة بشكلاها وبموقعها على المدرج ، ثم خصصوا للطبقات الحادة المدرج الصغير المكون من الخمسة سطور العليا من المدرج الموسيقي العام ومفتاحا سمي مفتاح صول ، أو مفتاح الكمنجة (clé de violon) باسم أعلى درجة من المدرج العام ويرسم على السطر الثاني من المدرج الصغير .

وللطبقات المتوسطة الحدة خصصوا المدرج الصغير المكون من الخط الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن من المدرج العام ومفتاحا سمي دو باسم الدرجة المتوسطة في المدرج العام ويرسم على الخطوط المار ذكرها ما عدا السطر الثامن .

وللطبقات الغليظة خصصوا المدرج الصغير المكون من الخمسة سطور السفلى من المدرج العام ومفتاحا سمي مفتاح فا باسم أغلظ درجة في المدرج ويرسم على السطر الرابع أو الثالث .

ويتميز هذا المفتاح بنقطتين توضعان على جانبي السطر للدلالة على أن النوتة المرسومة على هذا السطر هي فا

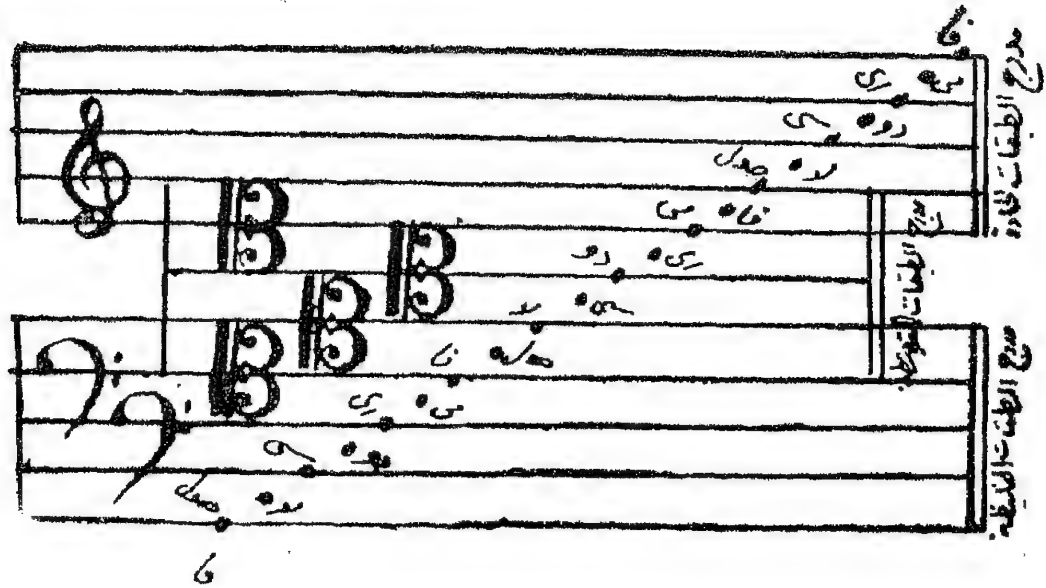
ترسم المفاتيح المذكورة هكذا .



٢٥ - تسمى النوتة الواقعة على خط مفتاح باسم هذا المفتاح  
ومنى عرف اسم نوتة صار من السهل معرفة اسم النوتات الأخرى لأنها  
تتتابع دائما حسب الترتيب المنوم عنه في الفقرتين ٥ و ٥٣ . فاذا رأينا مثلا  
مفتاح دو على السطر الثاني من المدرج دل ذلك على أن النوتة المرسومة على  
السطر المذكور هي دو . من ثم تكون النوتة السكائنة في النهر الثاني - أى التى  
فوقها مباشرة - رى وتكون النوتة السكائنة في النهر الأول أى التى  
تحتها مباشرة سى .

٢٦ - المفاتيح الثلاثة آنفة الذكر هي نفس الحروف الهجائية الأفرنكية  
F. C. G. التى كانت مستعملة في الزمن القديم واتى عبث بها نساخون  
متعذلقون في الكتابة فأمعنوا في تحريفها وتشويهها حتى أوصلوها الى  
أشكالها الغريبة الحالية

٢٧ - وفيما يلي مواقع المفاتيح على المدرج الموسيقى العام وعلى  
المدرجات الصغيرة .



### الطبقات الصوتية البشرية ومفاتيحها

٢٨ - الأصوات البشرية نوعان : أصوات رجال وأصوات نساء  
أما أصوات الأولاد فتحسب من أصوات النساء .

٢٩ - أصوات الرجال هي أغلظ الأصوات . وأصوات النساء ترتفع عنها  
بمقدار أوكتاف كامل .

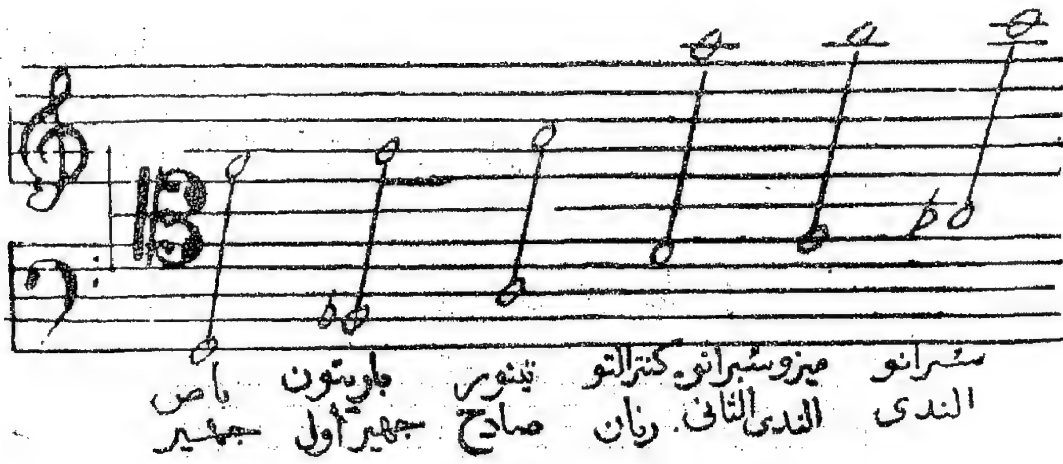
٣٠ - أصوات الرجال ثلاث طبقات وهي : جهير ( باص ) وهو الصوت  
الغليظ وجهير أول ( بارييتون ) وهو الأقل غلظا والمصاحح ( تينور ) وهو  
الصوت الغليظ .

٣١ - أصوات النساء ثلاث طبقات أيضا وهي : الندى ( سوبرانو ) وهو  
الصوت الحاد والندى الثاني ( ميزو سوبرانو ) أي الأقل حدة ورتان ( كونترالتو )  
وهو الصوت الغليظ .

٣٢ - من السوبرانو والتينور والكونترالتو والباص يتكون الرباعي الغنائي .

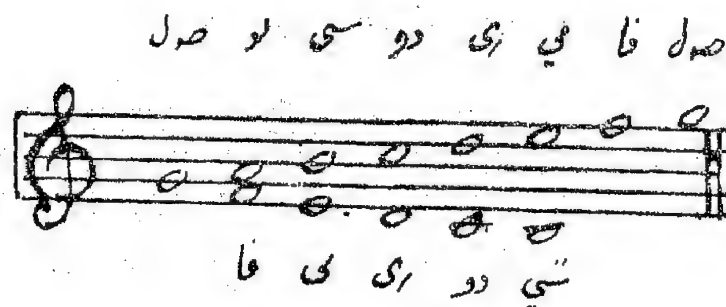
٣٣ - كل طبقة من الطبقات السابق ذكرها تشتمل على منطقة صوتية مساحتها من ١٣ إلى ١٤ درجة ، وقد تزيد عن ذلك في حالات استثنائية موفقة .

وفيما يلي المساحات الطبيعية للأصوات البشرية مبينة على المدرج الموسيقي العام :



### مفتاح صول

٣٤ - هو أهم المفاتيح من حيث كثرة الاستعمال ، ومنه تكتب المقطوعات الغنائية الموضوعة لأصوات النساء والأولاد والتينور لأصوات الرجال .  
وهذه هي أسماء النوتات المحصورة في مدرج ذي مفتاح صول :

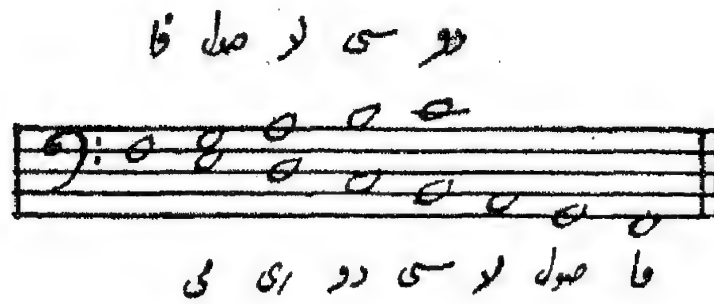


مفتاح فا

٣٥ - يستعمل مفتاح فا في تدوين الأصوات الغليظة من الرجال المسماة باص . وهو يلي مفتاح صول في الأهمية من حيث الاستعمال وله الشأن الأعظم في الهارموني .

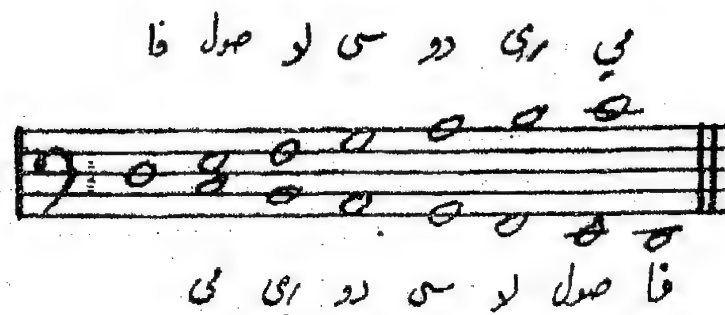
وقد اختلف بما يكتب لليد اليسرى في المقطوعات التي تعزف على البيانو والأرغن والصنج .

وفيما يلي أسماء النوتات المحصورة في مدرج ذى مفتاح فا



(هذان المفتاحان هما تقريبا للمفتاحان الوحيددان المستعملان الآن)

يستعمل أيضا مفتاح فا في تدوين الأصوات الغليظة المتوسطة المسماة بارييتون وذلك برسمه على الخط الثالث فتصبح أسماء النوتات المحصورة في مدرجه كما يأتي :





### مفتاح

٣٦ - هو أقل المفاتيح استعمالاً . وهو خاص في الغالب بالحالت الغناء في الأوبرا لأنها تحتاج إلى كثير من المغنيين والمغنيات ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعته .

هذا المفتاح أربعة أنواع ( انظر فقرة ٢٧ ) .

( أ ) مفتاح يستعمل لتدوين أحد أصوات الغناء للنساء يسمى مفتاح سوبرانو ويرسم على الخط الأول .

( ب ) ومفتاح يستعمل لتدوين الأصوات المتوسطة الحدة من النساء ويسمى مفتاح ميزو سوبرانو ويرسم على السطر الثاني .

غير أن استعمال هذا المفتاح نادر جداً لتشابه أغلب مسافاته مع مسافات مفتاح صول . فان تلك المسافات لا تختلف عن بعضها في المفتاحين المذكورين إلا في كون المسافة بين سادس وسابع درجة وثامن درجة في مفتاح صول تون ونصف تون على التوالي وفي مفتاح دو عكس ذلك أي نصف تون فتون .

( ج ) ومفتاح يستعمل لتدوين الصوت الثقيل من النساء والأولاد ويسمى مفتاح كونترالتو ويرسم على الخط الثالث .

( د ) ومفتاح يستعمل لتدوين الصوت الحاد من الرجال ويسمى مفتاح تينور ويرسم على الخط الرابع .

## الاشارة ثمانية

٣٧ - ان علامات المقادير الزمنية المبينة بالفقرة ٦ لا تستطيع لوحدها أن تمثل جميع المقادير التي يحتاج إليها الفن الموسيقي . فهي لا تمثل الا ما يساوى وحدة صحيحة أو وحدتين أو أربعة أو نصف أو ربع أو ثمن أو  $\frac{1}{16}$  من الوحدة . أما المقادير الأخرى التي تساوى مثلاً من الوحدة  $\frac{3}{4}$  أو  $\frac{1}{2}$  أو  $\frac{3}{8}$  أو  $\frac{1}{4}$  أو  $\frac{1}{8}$  أو  $\frac{1}{16}$  أو  $\frac{1}{32}$  فلا تكفى تلك العلامات لكتابتها .

لذلك وضعت اشارة سميت بالاشارة الثمانية ويمكن الاستعانة بها على كتابة المقادير الزمنية على اختلاف كمياتها وأجزائها وهي (١) النقطة والنقطتان ( point et double point ) (٢) التريول — (٣) الرباط ( Legatura )

## النقطة

٣٨ - نوضع النقطة ( . ) بعد العلامة وتزيد زمنها نصف قيمة زمنها الأصلي .

فالروند	المنقوطة	تساوى ٣ بلاش	٣ م
والبلاش	»	٣ نوار	٣ م
والنوار	»	٣ كروش	٣ م
والكروش	»	٣ دويل كروش	٣ م
والدويل كروش	»	٣ تريبل	٣ م
والتريبل	»	٣ كوادريبل	٣ م

٣٩ - يجوز تنقيط السكتة فيزاد زمنها بمقدار النصف . غير أنه ليس من المألوف تنقيط سكتة الزفرة .

#### النقطتان

٤٠ - توضع النقطتان ( . . ) بعد العلامة الموسيقية وبعد السكتة أيضا . وبها يزداد زمن العلامة ثلاثة أرباع قيمته الأصلية أى ان النقطة الثانية تزيد فى الزمن نصف ما زادته النقطة الأولى . مثال ذلك :

$$\text{P} = \text{P} \cdot \text{P}$$

#### التربويلى أو الثمانيات

٤١ - ذكرنا قبلا ( فقرة ٢٤ ) أن مدة العلامة الزمنية الواحدة تنقسم إلى قسمين متساويين وهو تقسيم يقال له « ثنائى »  
فالتربويلى هو تقسيم نفس المدة إلى ثلاثة أقسام متساوية ويقال له تقسيم ثلاثى .













٤٢ - للدلالة على التربويلى ترسم اشارة على شكل قوس فوق أو تحت العلامات المكونة له وفى وسطها رقم 3

٤٣ - يتساوى زمن علامتين فى التقسيم الثنائى مع زمن ثلاثة من نفس العلامات فى التقسيم الثلاثى .

فعلامه النوار مثلا تساوى فى التقسيم الثنائى ٢ كروش وفى نفس التقسيم

الثلاثي - أي بالتريولييه - تساوي ٣ كروش .

٤٤ - بناء على ما تقدم :

	٣ بلاش والتريولييه		تساوي الروند
	» ٣ نوار		والبلاش
	» ٣ كروش		والنوار
	» ٣ دويل كروش		والكروش
	» ٣ تربيل كروش		والدويل كروش
	» ٣ كوادربيل كروش		والتربيل كروش

٤٥ - يجوز أن يتكون التريولييه من علامات زمنية مختلفة ولكن بشرط أن يكون مجموع أزمنته مساويا لمجموع أزمنة ثلاث علامات متساوية .

مثال ذلك التريولييه الكروش الذي يتساوى مع نوار بسيطة فانه يعادل التريولات الآتية المكونة من علامات زمنية مختلفة :

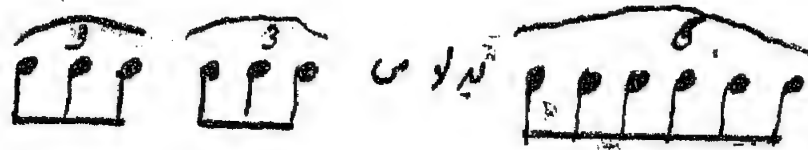


٤٦ - ويجوز أيضا أن يحتوي التريولييه على سكتة بشرط أن يكون مقدارها الزمني معادلا لمقدار زمن العلامة التي أخذت مكانها مثال :



٤٧ - إذا انضم تريبوليه إلى تريبوليه آخر مجاور له تألف من الاثنين ما يسمى بالتريبوليه المزدوج أو السدسية sextolet

والدلالة على السكستولية يوضع فوقه أو تحته رقم 6 بدلا من 3 . مثال



الرباط

٤٨ - الرباط إشارة ترسم هكذا ~ ومعناها ربط علامتين موسيقيتين متحدتين في الصوت والاسم أي كان مقدارهما الزمني .

٤٩ - يدل الرباط على وجوب إضافة زمن العلامة الثانية إلى زمن العلامة الأولى .



فالمثال الأول يدل على مقدار زمني مساو لبلاش وكروش والمثال الثاني يدل على مقدار زمني مساو لاثنين من الروند .

٥٠ - ويجوز ربط أكثر من علامتين متتاليتين :

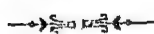


٥١ - ويجوز أيضا ربط علامة موسيقية دون أخرى في الجملة الموسيقية الواحدة . ويكون معنى هذا اتصال العلامتين أو العلامات التي يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة .



٥٢ - مما تقدم شرحه يتبين ان الرباط شبيهه بالنقط ولكنه يعمل في دائرة كبيرة ومجال أوسع . فقوة النقطة محدودة اما قوة الرباط فغير محدودة إذ يمكن وصل علامات كثيرة ذات مقادير متساوية أو مختلفة بعضها البعض فتتوحد بها المدد وتتصل الأصوات وتعمل عملا تعجز عنه النقط والعلامات منفردة .

## الفصل الحادى عشر



### قواعد الموسيقى الغربية

السلم الديانوفى أو القوى - السلم الكروماتى أو الملون - الأبعاد  
تشكيل سلم جديدة - السلم المتناسبة - الانتقال ( الموديلاسيون )

### السلم الديانوفى

٥٣ - أوضحنا فى الفصل السابق أن النوتات التى وضعت للتعبير عن كافة  
الأصوات الموسيقية هى : دو رى مى فا صول لا سى

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

فن النوتات المذكورة وبترتيبها هذا تتكون طبقة أو مجموعة من أصوات  
سائرة من الغلظ إلى الخفة لها طبقة صاعدة . فإذا تعاقبت النوتات بترتيب  
عكسى تكونت منها طبقة سائرة من الخفة إلى الغلظ يقال لها طبقة هابطة .

٥٤ - من الجائز ضم طبقة ثانية إلى الطبقة الأولى ثم طبقة ثالثة

ورابعة الخ .

٥٥ - ويمكن تكوين طبقات بشكل يغير الترتيب المبين بعاليه يقال لها

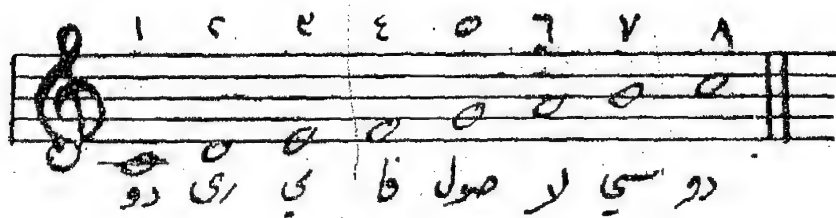
طبقات قفزية وذلك بذكر صوت وحذف صوت آخر أو بذكر صوت وحذف  
عدة أصوات تالية حتى يعاد الصوت الذى بدى منه . مثال ذلك :

يحذف صوت دو مى صول سى رى فا لا دو  
 « صوتين صول دو فا سى مى لا رى صول  
 » ٣ أصوات لا مى سى فا دو صول رى لا

٥٦ - المسافة الفاصلة لصوتين لها اسم واحد وتابعين لطبقتين متجاورتين تسمى أوكتاف (١) أو ديوان .

٥٧ - تصل الأصوات فى صعودها إلى أكثر من ديوان واحد فيصباح كل ديوان جوابا للذى تحته وقرارا للذى فوقه .

٥٨ - من السبعة نوتات المشار إليها بالفقرة ٥٣ مضافا إليها صوت ثامن هو جواب النوتة الأولى وبداية الديوان التالى صعودا تتألف سلسلة مكونة من ثمانية أصوات تسمى بالفرنسية جام دياتونيك ونسميها نحن سلم دياتونى أو قوى :



٥٩ - كل نوتة من نوتات هذا السلم يطلق عليها أيضا اسم درجة .

٦٠ - المسافات التى بين درجات السلم ليست جميعها متساوية . فمنها الكبيرة وتسمى تون ton ونسميها نحن مقام ، ومنها الصغيرة وهى التى تساوى كل منها نصف المسافة الكبيرة ونسميها نصف مقام .

(١) كلمة مشتقة من اللفظ اللاتينى Octavus ومعناه الثامن .



٦١ - يوجد المقام بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية

وبين » الثانية » الثالثة

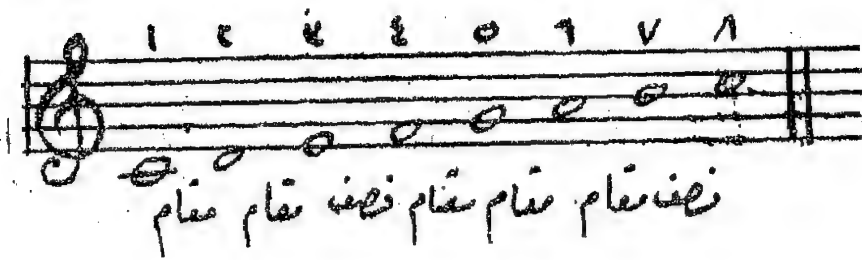
» » الرابعة » الخامسة

» » الخامسة » السادسة

» » السادسة » السابعة

ويوجد نصف المقام » » الثالثة » الرابعة

» » السابعة » الثامنة



٦٢ - مما تقدم يتضح أن السلم الدياتوني مكون من خمسة مقسمات واثنتين من أنصاف المقام ، وقد سمي بالدياتوني لأنه ناشئ عن التسلسل الطبيعي للمقامات ولا أنصاف المقامات .

٦٣ - تنقسم المقامات في الموسيقى الغربية إلى أنصاف فقط . ولذلك لا وجود فيها للمقامات الشرقية المكونة من ثلاثة أرباع الدرجة كالسيكاه والأوج .

٦٤ - للحصول على نصف المقام الكائن بين درجتين منفصلتين بمقام يجب إما رفع الدرجة بعلامة الدييز أو بخفض الصوت المرتفع بعلامة البيمبول b ( راجع فقرة ٢١ )

مثال ذلك نصف المقام السكائن بين دو و ري هو :



ففي الحالة الأولى يقال له دكروماني لوقوعه بين درجتين ذات اسم واحد احدها محولة ، وفي الحالة الثانية يقال له دياتوني لوقوعه بين درجتين مختلفتي الاسم .

٦٥ - يستنتج من ذلك أن كل مقام يحتوى على نصفى مقام أحدهما كروماني والآخر دياتوني .

٦٦ - ليس لانصاف المقام أسماء خاصة بهما ، فهي تعرف باضافة لفظة ديز أو ييمول إلى أسماء الأصوات الأصلية .

٦٧ - يقال في الموسيقى الحديثة نوتات مطابقة ( أنارمونيـك ) لنوتتين مختلفتي الاسم وليكنهما يمثلان صوتا واحدا ، مثال دو ديز وري ييمول و مى وفا ييمول .

٦٨ - بتجزئة المقامات إلى انصاف المقام يصبح السلم الغربى مشتملا على اثني عشر نصف مقام كما يتبين من الجدول التالى :

	ثامن درجة	دو
	سابع درجة	سي
		سي يمول
	سادس درجة	لا
		صول ديز
	خامس درجة	صول
		فا ديز
	رابع درجة	فا
	ثالث درجة	مي
		ري ديز
	ثاني درجة	ري
		دو ديز
	أول درجة	دو

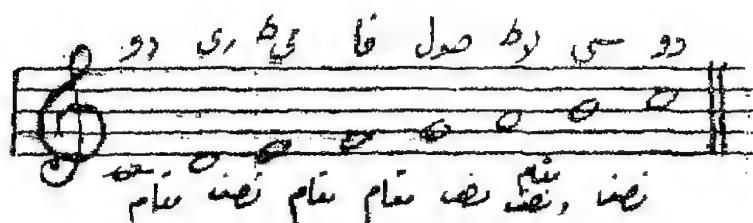
٦٩ - يحتوى السلم الدياتوني على نوعين من الأنغام : نغمة الماجير ونغمة المينير .

فالسلم الماجير هو ما كان ترتيب مسافاته كالاتي : مقامين متتاليين فنصف مقام فثلاثة مقامات متتالية فنصف مقام وقد سبق أن شرحنا ذلك في الفقرة ٦٢ .

٧٠ - والسلم المينير أما توافقي ( هارمونيكي ) أو لحني ( ميلوديكي ) .

التوافقي هو ما كان ترتيب مسافاته كالاتي مقام ، فنصف مقام ، فمقامين

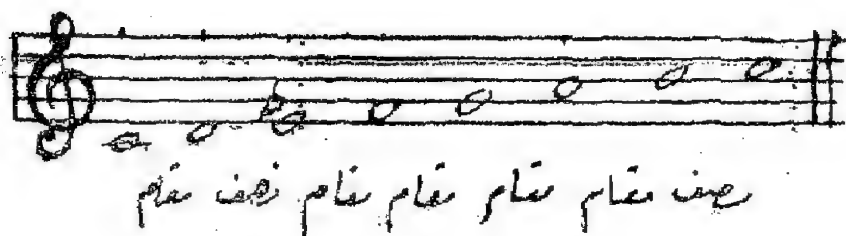
متتالین ، فنصف مقام ، مقام و نصف : فنصف مقام و برسم هکذا :



واللحنی نوعان تصاعدی و تنازلی :

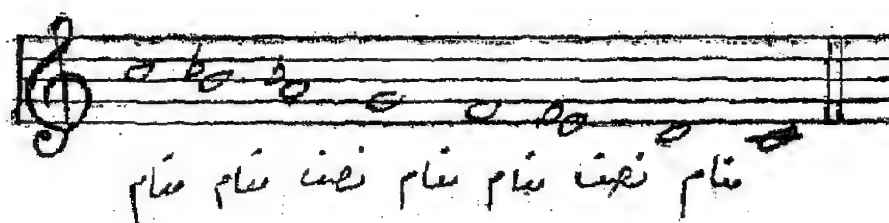
فالتصاعدی هو ما کان ترتیب مساقاته کما یأتی : مقام فنصف مقام فأربعة

مقامات متتالية فنصف مقام ، و یکتب هکذا :



والتنازلی هو ما کان ترتیب مساقاته کما یأتی : مقامین متتالین ، فنصف

مقام ، مقامین متتالین ، فنصف مقام ، مقام و برسم هکذا :

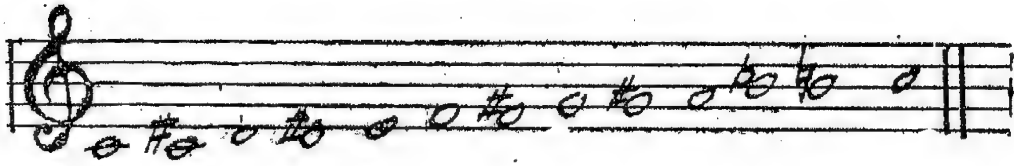


السلم الكروماتى (١) أو المألوف

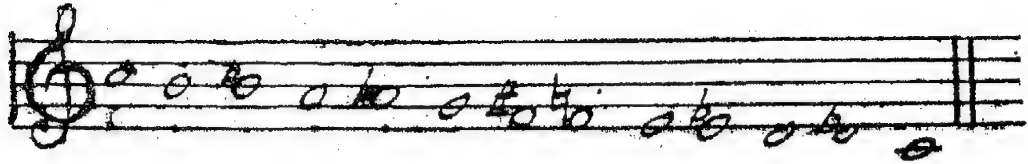
٧١ - السلم الكروماتى هو السلم المكون من أنصاف مقام فقط

٧٢ - يتألف السلم الكروماتى من ثلاثة عشر نوتة ومن اثني عشر نصف تون .  
وهو نوعان : تصاعدى وتنازل .

٧٣ - يرسم السلم الكروماتى التصاعدى هكذا :



٧٤ - ويرسم السلم الكروماتى التنازل هكذا :



البعد فى السلم الدياتونى

٧٥ - البعد هو المسافة الفاصلة لصوتين سواء فى الغلظ أو فى الحدة .

٧٦ - يقاس البعد بما يحتويه من الدرجات بما فيها الصوت الغليظ والصوت الحاد . فيعرف عدد الدرجات من اسم البعد .

---

(١) من الفرنسية chromatique ومعناها اللغة "خاصة بالألوان"

٧٧ - البعد المحتوى على درجتين يسمى ثنائى

والبعد	»	»	٣ درجات	»	ثلاثى ( تيرس )
»	»	»	٤	»	رباعى ( كوارت )
»	»	»	٥	»	خماسى ( كينت )
»	»	»	٦	»	سداسى
»	»	»	٧	»	سباعى
»	»	»	٨	»	ثمانى أو أوكتاف

٧٨ - البعد اما تصاعدى أو تنازلى ، وبسيط أو مركب

التصاعدى هو ما يقاس ابتداء من الصوت الغليظ

والتنازلى » » » » » الحاد

والبسيط هو ما كانت مساحته لا تزيد عن الاوكتاف

والمركب هو ما زادت مساحته عن الاوكتاف

٧٩ - الأبعاد المحتوية على عدد واحد من الدرجات ليست دائماً متساوية مثال

ذلك البعدان دو - مى و دو - مى ييمول هما من الأبعاد الثلاثية لاحتواء كل منهما على ثلاث درجات ولكنهما غير متساويين فى المسافة لأن البعد الأول يشتمل على مقامين والبعد الثانى يشتمل على مقام ونصف مقام دياتونى .

٨٠ - لتمييز هذه الأنواع المختلفة يستعمل الموسيقيون الألفاظ الوصفية

الآتية : ماجير ( majeur ) أى كبير ومينير ( mineur ) أى صغير وجيست ( juste ) أى مضبوط أو تام

فالبعد الثنائى الكبير هو ما كانت مساحته مقام كما بين دو و رى

والصغير هو ما كانت مساحته نصف مقام دياتوني كما بين دو و ري يمول  
والبعد الثلاثي الكبير هو ما كانت مساحته مقامين كما بين دو و مي ،  
والصغير ما كانت مساحته مقام ونصف مقام دياتوني كما بين دو و مي يمول  
والبعد الرباعي بعد مضبوط ومساحته مقامان ونصف مقام دياتوني كما  
بين دو و فا

والبعد الخماسي هو أيضا بعد مضبوط أو ماجير أو نام ومساحته ثلاثة مقامات  
ونصف مقام دياتوني كما بين دو و صول

والبعد السادس الكبير هو ما كانت مساحته ٤ مقامات ونصف مقام  
دياتوني كما بين دو و لا ، والصغير ما كانت مساحته ٣ مقامات ونصف مقام  
دياتوني كما بين دو و لا يمول

والبعد السباعي الكبير هو ما كانت مساحته ٥ مقامات ونصف مقام دياتوني  
كما بين دو و سي والصغير ما كانت مساحته ٤ مقامات ونصف مقام دياتونيين  
كما بين دو و سي يمول

والبعد الثماني بعد مضبوط ومساحته ٥ مقامات ونصف مقام دياتونيين كما  
بين دو و دو أو كتاف .

أسماء درجات السلم

٨١ - كل صوت يمكن أن يكون النوتة الأولى أو الدرجة الأولى لسلم

دياتوني ماجير أو مينير .

٨٢ - غير أنه منعا للاقتباس الذي ينجم عن اختلاف أسماء النوتات الممثلة للدرجة الواحدة قد وضع لكل درجة ، أيا كان اسم النوتة الممثلة لها - اسم خاص يدل على موقعها في السلم والوظيفة القائمة بها فيه .

وفيما يلي الاسم الخاص بكل درجة من درجات السلم :

الدرجة الأولى تسمى أساس أو تونيك

والدرجة الثانية « فوق الأساس

» الثالثة « الأوسط

» الرابعة « تحت المتسلط

» الخامسة « المتسلط أو دومينانت

» السادسة « فوق المتسلط

» السابعة « الحساس

» الثامنة « الجواب أو اوكتاف

٨٣ - سميت الدرجة الأولى أساس أو تونيك لأن باسمها يتسمى السلم ونغمته . فالسلم الذي أساسه مثلا دو يسمى سلم دو ونغمته ( tonalité ) المكونة من مجموع أصواته يقال لها أيضا نغمة دو .

وسميت الدرجة الخامسة المتسلط لأنها أهم درجة بعد الأساس .

وسميت الدرجة السابعة بالحساس لأنها ترشد إلى الأساس حيث لا يفصلها عنه إلا نصف مقام دياتوني .

أما باقي الدرجات فتأخذ أسمائها من مراكزها بجانب الدرجات المهمة المذكورة بعاليه .



### تشكيل السلم الجديدة

٨٤ - لتشكيل سلم جديد ماجير أو مينير من درجة أساسية (تونيسك) غير نوة دو وجب أن يكون ترتيب مسافته مطابقا لترتيب مسافات سلم دو في نوعيه المذکورين فيصدر عن هذا السلم الجديد نعمة هي نفس نعمة سلم دو ولكن من طبقة أخرى .

غير أن ذلك يتطلب تحويل بعض الدرجات اما بالرفع بعلامة الديسر أو بالخفض بعلامة البيمول .

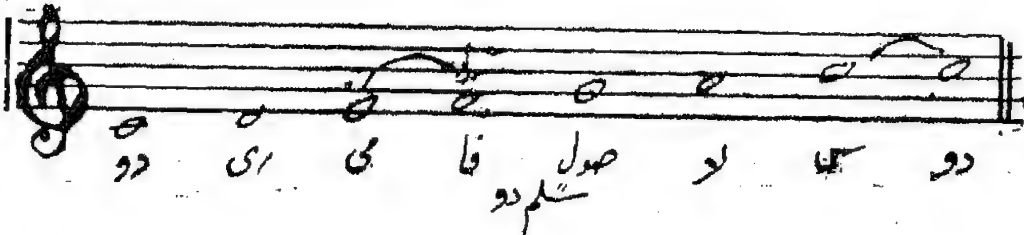
ولما كان السلم الماجير يحتوى على نصفى مقام الأول كائن بين الدرجة الثالثة والرابعة والثانى بين الدرجة السابعة والثامنة ( راجع فقرة ٦١ ) .

لذلك اذا أردنا تشكيل سلم ماجير جديد من درجة فامثلا ( أنظر الجدول التالى ) وجب علينا ان نخفض الدرجة الرابعة سى بالبيمول مقدار نصف مقام وإلا وجدنا النصف مقام الأول بين الدرجة الرابعة والخامسة بدلا من أن يكون بين الثالثة والرابعة كما سبق القول .

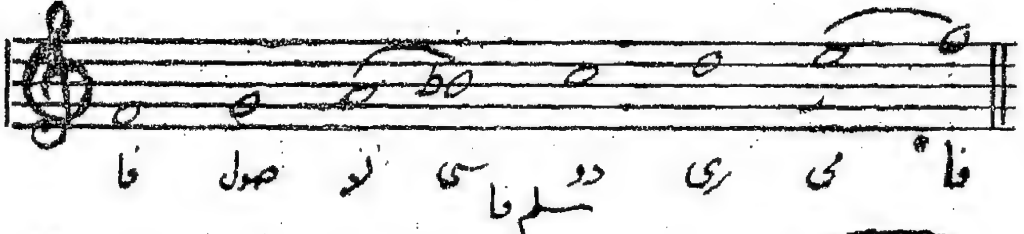
وإذا أردنا أيضا تشكيل سلم ماجير جديد من درجة صول ( أنظر نفس الجدول ) وجب علينا أن نرفع الدرجة السابعة فامقدار نصف مقام والا وجدنا النصف مقام الثانى بين السادسة والسابعة بدلا من السابعة والثامنة .

الثامنة	الجواب أو تونيك	نصف
السابعة	الحساس	نصف
السادسة	فوق المتسايط	مقام
الخامسة	المتسايط	مقام
الرابعة	تحت المتسايط	مقام
الثالثة	الأوسط	نصف
الثانية	فوق التونيك	مقام
الدرجة الأولى	تونيك	مقام

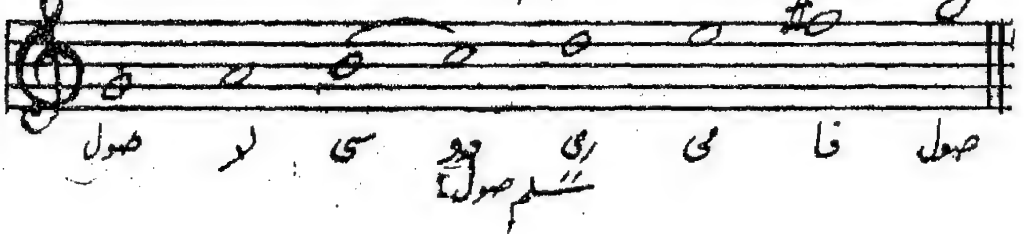
سلم دو



سلم فا



سلم صول



١٦ - بالطريقة المتقدمة يمكن الغربيون من تشكيل ثمانى وعشرين سلما  
نصفها ماجبر والنصف الآخر مينبر تسمى كما يأتى

ماجبر

دو ييمول : دو ديز . ري . ري ييمول . مي . مي ييمول . فا . فا ديز

صول . صول ييمول . لا . لا ييمول سي . سي ييمول .

مينير

دو . دو دينز . ري . ري دينز . مي . مي ييمول . فا . فا دينز .  
صول . صول دينز . لا ييمول . لا دينز . سي . سي ييمول .

وإذا أضفنا إلى الثمانية وعشرين سلما المتقدم بيانها سلم دو الماجير وسلم لا  
المينير الخاليين من علامات التحويل لبلغ مجموع السلام المستعملة في الموسيقى  
الغربية ثلاثين سلما مع ان نغماتها لا تزيد عن الاثنتين فقط وهما الماجير والمينير .

٨٧ - ومما هو جدير بالملاحظة في صدد السلام المذكورة أن من بينها ثلاثة  
ماجير وثلاثة مينير أطلق على كل منها اسمان مختلفان مع ان النغمة واحدة  
والطريقة واحدة في الاسمين وهم :

سلم	دو ييمول ماجير	وسلم سي ماجير
»	دو دينز »	» ري ييمول »
»	فا »	» » »
»	ري » مينير	» مي » مينير
»	صول »	» لا »
»	لا »	» سي »

٨٨ - من السلام الماجير المبنية بالفقرة ٨٦ سبعة تتشكل بالديزات  
وسبعة باليمولات .

وكذلك الأمر في السلام المينير .

٨٩ - ومن السلام الماجير والمينير ما تتعدل اصواتها بنفس علامات التحويل

وفىما يلى جدولان يبينان السلام المشار إليها فى هذه الفقرة وفى الفقرة ٨٨

( ١ ) السلام ذات الأصوات المحولة بالدينز

اسماء الدينزات	عدد الدينزات	مينير	ماجير
فا	١	مى	صول
فا دو	٢	سى	رى
فا دو صول	٣	فا دينز	لا
فا دو صول رى	٤	دو »	مى
فا دو صول رى لا	٥	صول »	سى
فا دو صول رى لا مى	٦	رى »	فا دينز
فا دو صول رى لا مى سى	٧	لا »	دو »

( ٢ ) السلام ذات الأصوات المحولة بالبيمول

أسماء البيمولات	عدد البيمولات	مينير	ماجير
سى	١	رى	فا
سى مى	٢	صول	سى بيمول
سى مى لا	٣	دو	مى »
سى مى لا رى	٤	فا	لا »
سى مى لا رى صول	٥	سى بيمول	رى »
سى مى لا رى صول دو	٦	مى »	صول »
سى مى لا رى صول دو فا	٧	لا »	دو »

٩٠ - يلاحظ في الجدولين السابقين ما يأتي :

(١) ان السلام ذات الديز تتعاقب طبقا لمتوالية تصاعدية من خامسة (كنت) إلى خامسة .

(٢) ان الدييزات تتعاقب هي الأخرى في الصعود من خامسة الى خامسة .

(٣) ان السلام ذات البيمول تتعاقب طبقا لمتوالية تنازلية من خامسة إلى خامسة .

(٤) ان البيمولات تتعاقب هي أيضا في النزول من خامسة الى خامسة .

(٥) ان الديز الأخير يمثل دائما حساس السلم الماجير فهو اذن منخفض عن التونيك نصف مقام دياتوني .

(٦) ان البيمول السابق للأخير يمثل دائما أساس السلم الماجير .

(٧) ان ترتيب البيمولات يتعاكس تماما مع ترتيب الدييزات .

ترتيب البيمولات : سي . مي . لا . ري . صول . دو . فا .

» الدييزات : فا . دو . صول . ري . لا . مي . سي .

(٨) ان كل سلم ماجير يقابله سلم مينير محول بنفس علامات التحويل ومنخفض عنه مسافة ثلاثة مينير .

٩١ - لا توضع الدييزات والبيمولات أمام النونات التي حولتها بل توضع

كلها معا حسب ترتيب تعاقبها بعد المفتاح مباشرة في بداية المدرج وعلى نفس خطوط أو نفس انهار العلامات المحولة .

٩٢- بوصفها كما ذكر تكون علامات التحويل ما يسفى بالآرماتورة *armatura* أو « سلاح المفتاح » أو « دليل المقام » ويسرى مفعولها طول مدة القطعة ما لم يحصل تعديل في الآرماتورة .

٩٣- وفيما يلي أرماتورات الدييز والبيمول حسب ترتيبها في الجداولين السابقين .

#### أرماتورات الدييز



#### أرماتورات البيمولات



#### السلام المتناسبة

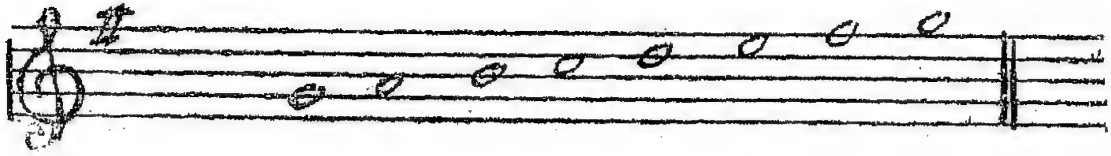
٩٤- يقال متناسبين أو متقاربين (relatives) لسلامين مختلفي الأساس أحدهما ماجير والآخر مينير مكونين من نفس الأصوات ولهما نفس الآرماتورة .

٩٥- ينطبق هذا التعريف على السلام الماجير وعلى ما يقابلها من السلام المينير المينة بالجدولين المنشورين تحت رقم ٨٩ .

مثال ذلك :

سلم صول ماجير القريب لسلم مي مينير

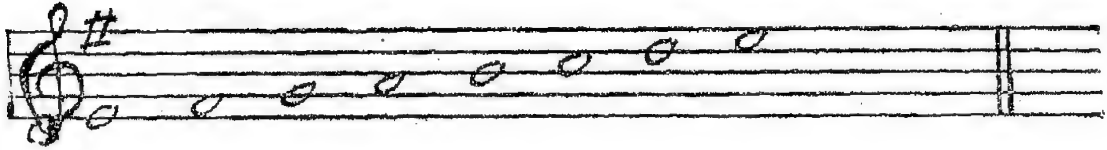
نصف مقام مقام مقام نصف مقام مقام



صول فاديبي مي ري دو سي لا صول

سلم مي مينير المناسب لسلم صول ماجير

مقام مقام مقام نصف مقام مقام نصف مقام



مي ري دو سي لا صول فاديبي مي

٩٦ - غير أن السلم المينير الرسوم بأعلا معيوب في ركن من أركانه لأن  
درجته السابعة - التي هي الخامسة أو الدومينانت في السلم الماجير المناسب له -  
بعيدة عن الدرجة الثامنة بمقدار مقام كامل ففقدت بذلك صفة الحساس  
لأن الحساس كما هو معروف لا يجب أن يكون منفصلا عن التونيك إلا  
نصف مقام دياتوني .

فلرد صفة الحساس إلى الدرجة السابعة المذكورة ترفع حداثها مقدار نصف  
مقام كروماتي على أن لا تدخل علامة التحويل التي تستعمل لهذا الغرض ضمن

علامات الارماتورة فيكتب السلم اليغير المذكور هكذا :



٩٧ - السلم المينير هو ثلاثة مينير تحت السلم الماجير المناسب له والعكس بالعكس . مثال :



٩٨ - يتضح من هذا المثال أن النوبة غير المشتركة بين المهاجرين والمينير  
المناسبين هي دومينات المهاجرين وهي التي إذا رفعت نصف مقام كروماتي  
مثلت حساس المينير .

٩٩ - يستنتج مما تقدم شرحه ان في الامكان الاستدلال على النعمة التي كتبت منها القطعة الموسيقية من نفس دليل المقام.

ففي اومامورة الديرزات حيث يمثل الدين الأخر درجة الحساس يقسم



التونيك على الدرجة المرتفعة عن ذلك الحساس مقدار نصف مقام دياتوني  
( فقرة ٩٠ - ٥ ) .

مثالاً لذلك نقول أن المفتاح المكون من فا ديز و دو ديز وصول ديز يدل  
على أن النغمة نغمة « لا » لكونها الدرجة المرتفعة نصف مقام دياتوني عن الديز  
الأخير وصول .

وفي أرماتورة البيمولات تعرف النغمة من اسم البيمول السابق للأخير  
( فقرة ٩٠ - ٦ ) .

فالأرماتورة المكونة من سي بيمول ومي بيمول ولا بيمول مثلاً تدل على  
أن النغمة مي بيمول وهو اسم البيمول السابق للأخير .

١٠٠ - ولمعرفة من أى سلم من سامين متناسبين مشتملين على أرماتورة  
واحدة لحنت القطعة الموسيقية ينبغى البحث في المازورات الأولى عن النغمة  
غير المشتركة بينهما أى عن الدومينانت في السلم الماجير ( فقرة ٩٨ ) . فإذا كانت  
النغمة المذكورة غير محولة كانت النغمة من النوع الماجير . أما إذا كانت بالعكس  
محولة كانت النغمة من النوع المينير .

فالأرماتورة المكونة من البيمولات الخمسة سي ومي ولا وري وصول  
تدل على أن النغمة اماري بيمول ماجير ( اسم البيمول السابق للأخير ) أو سي  
بيمول مينير ( ثلاثة مينير تحت ري بيمول ماجير ) .

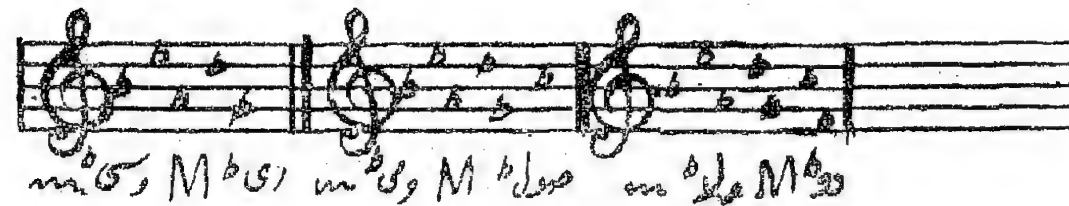
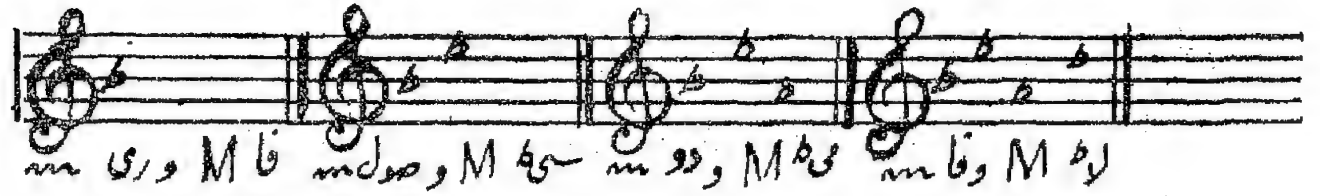
فإذا كانت الدومينانت في سلم ري بيمول ماجير وهي لا بيمول غير محولة  
كانت النغمة من ري بيمول ماجير .

أما إذا كانت النغمة لا بيمول المذكورة محولة بعلامة البيسكار ( أنظر

الجدول التالي ) كانت النغمة سي ييمول مينير التي حساسها لا ييكار .

١٠١ - وتعمما للفائدة ننشر فيما يلي جـدولا متضمننا السلام المتناسبة

المارمونيـك مبيـنة بحرف M للمـاجير وحرف m للمـينير .



الموديلاسيون أو الانتقال

١٠٢ - الموديلاسيون أو الانتقال هو تغيير نغمة أو نوع نغمة وفي الوقت

نفسه هو الانتقال الذي بواسطته يحدث ذلك التغيير .

يحصل الانتقال بحذف نوتة أو عدة نوات من نغمة ما وابدالها بنوتة أو عدة

نوتات أخرى ذات نفس الاسم لكنها تابعة لنغمة أخرى ، أى محاولة .

مثال ذلك : أنت في نعمة دو ماجير . ابدل الفا نانورال فيها بـ فا ديبز ترى نفسك في نعمة صول ماجير .

أنت الآن في نعمة صول ماجير ابدل سى وى الناتورال فيها بـ سى وى بيمول تجد انك قد انتقلت إلى نعمة صول مينير .

على أن أحسن الانتقالات هي ما كانت بين نغمات متجاورة لكونها أسهل الانتقالات وأكثرها ملائمة .

أما النغمات المتجاورة فهي التي لا تختلف عن بعضها إلا بعلامة تحويل واحدة في الأرماتورة . ولذلك يكفي تحويل نوتة واحدة منها للحصول على النغمة الجديدة المطلوبة .

١٠٣ - إذا كانت النغمة المراد الانتقال إليها لازمة لمدة قصيرة توضع علامات التحويل الخاصة بها أمام النوتات مباشرة . أما إذا كانت لازمة لمدة طويلة فعندئذ توضع أرماتورتها بدلا من أرماتورة النغمة المتروكة .

أما النوتة البيانية الدالة على الانتقال فهي دائما اما درجة الحساس في النغمة المراد الانتقال إليها أو درجة تحت المتسلط ( الدرجة الرابعة ) كما يتبين من الأمثلة التالية :

الانتقال من دو ماجير الى لا مينير - النوتة البيسانية صول ديبز الدرجة السابعة من لا مينير .

الانتقال من دو ماجير إلى صول ماجير - النوتة البيسانية فا ديبز الدرجة السابعة من صول ماجير .

الانتقال من دو ماجير إلى فا ماجير - النوتة البيانية سي يمول الدرجة الرابعة من فا ماجير .

الانتقال من دو ماجير إلى مي مينير - النوتة البيانية ري ديزر الدرجة السابعة من مي مينير .

الانتقال من دو ماجير إلى ري مينير - النوتة البيانية دو ديزر الدرجة السابعة من ري مينير .

الانتقال من لا مينير إلى دو ماجير - النوتة البيانية صول ديزر ( المحذوف ) الدرجة السابعة من لا مينير .

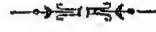
الانتقال من لا مينير إلى مي مينير - النوتة البيانية ري ديزر الدرجة السابعة من مي مينير .

الانتقال من لا مينير إلى ري مينير - النوتة البيانية دو ديزر الدرجة السابعة من ري مينير .

الانتقال من لا مينير إلى صول ماجير - النوتة البيانية فا ديزر الدرجة السابعة من صول ماجير .

الانتقال من لا مينير إلى فا ماجير - النوتة البيانية سي يمول الدرجة الرابعة من فا ماجير .

## الفصل الثاني عشر

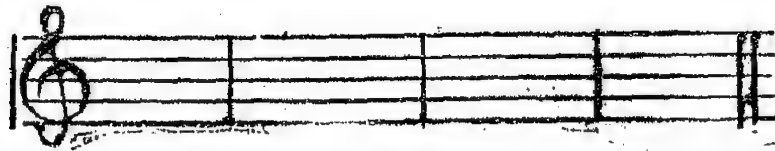


الميزان والموازير - الحركة - اشارات الاختصار - اشارات الحلية

الموازين والموازير

١٠٤ - الميزان في الاصطلاح الموسيقي هو تقسيم زمن اللحن إلى أجزاء متساوية تظهر في الاداء بصورة ملموسة .

١٠٥ - يشار الى التقسيم المذكور بخطوط عمودية ترسم على المدرج وتسمى حواجز أو فواصل :



١٠٦ - من الوحدات الزمنية المحصورة بين حاجزين ، سواء اكانت نوتات أم سكطات ، يتكون مجموعة زمنية يقال لها مازورة (١) أو حقل أو باطوطه (٢)

وما لم يحصل تغيير في المازورة يجب أن يكون المقدار الزمـنى للوحدات المذكورة واحداً في جميع موازير اللحن لكي يتساوى الزمن فيها كلها ، مثال :

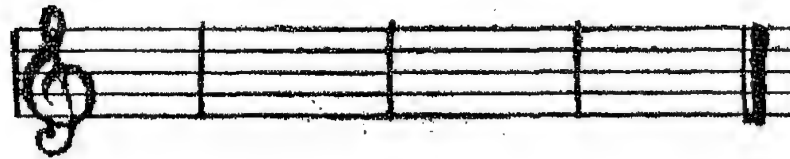
---

(١) لفظة ايطالية مألوفة ومستعملة من جميع الموسيقيين (٢) من الايطالية battuta



يتبين من هذا المثال أن كل مازورة منه تحتوى على مجموع من الوحدات الزمنية معادل لعلامة البلاش .

١٠٧ - يشار دائماً الى الانتهاء من القطعة بخط عمودى مزدوج



يرسم أيضا الخط المزدوج للفصل بين قسمي القطعة



ج - او قبل تغيير الارماتورة



د - او قبل التغيير في الموازير

١٠٨ - تنقسم المازورة الى قسمين أو ثلاثة أو أربعة أقسام يقال لها ضربات بالاطالية تمبو .

فمن الموازير اذن ما تحتوى على ضربتين ومنها ما تحتوى على ثلاث ضربات ومنها ما تحتوى على أربع ضربات .

١٠٩ - ليس لضربات المازورة شأواً واحداً من جهة الضغط - أو النبر - عند التوقيع ، فمنها ما توقع بنبر قوى ويقال لها ضربات قوية ومنها ما توقع بنبر أقل شدة ويقال لها ضربات ضعيفة .

فالضربات القوية هي الضربة الأولى من كل مازورة والضربة الأولى والثالثة من المازورة ذات ؛ ضربات .

يجوز تقسيم الضربة الزمنية الواحدة إلى جملة أجزاء . وحينئذ يعتبر الجزء الأول قويا والأجزاء الأخرى ضعيفة .

١١٠ - يعتبر عن الموازير بوضع ترقيم خاص مؤلف من رشرين مرتبين بهيئة كسر بدون شرطة بسطة عدد ضربات المازورة ومقامه نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الزمنية الكبرى وهي الروند .

فالترقيم ؛ مثلاً يدل على مازورة مكونة من ضربتين من أرباع الروند أى من النوار .

١١١ - نكتب الأرقام فى أول القطعة وبعد الأرماتورة مباشرة . فإذا حصل تغيير فى المازورة تدون المازورة الجديدة بأرقام جديدة تكتب بعد خطين عموديين ( انظر فقرة ١٠٧ د ) .

١١٢ - تسمى الموازير بأسماء الأرقام الممثلة لها فيقال للمازورة ذات الربعين من الروند المرقومة ؛ مازورة اثنين على اربعة .

واختصارا في كتابة المازورتين المرقومتين ٢ و ٤ يستعمل الموسيقيون رقم ٢ أو حرف C للدلالة على المازورة الأولى ورقم ٤ أو حرف C للدلالة على المازورة الثانية .

### ١١٣ - الموازير اما بسيطة أو مركبة

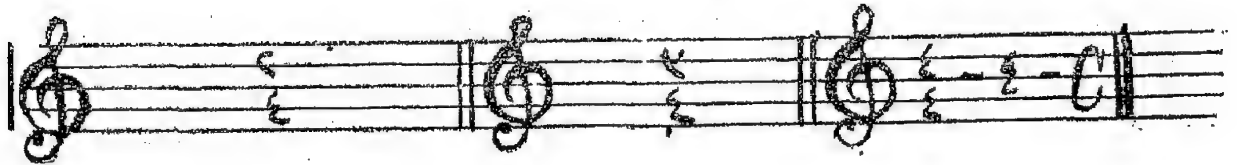
فالمازورة البسيطة هي التي يتعادل فيها مجموع وحدات كل ضربة مع علامة زمنية بسيطة ، أي الروند والبلاش والنوار والكروش .

١١٤ - في الموازير البسيطة يدل الرقم الأسفل ( مقام الكسر ) على الزمن الذي تستغرقه ضربة واحدة وهذا الرقم هو ١ للروند و ٢ للبلاش و ٤ للنوار و ٨ للكروش .

ويدل الرقم الأعلى ( بسط الكسر ) على عدد الضربات فهو اذن ٢ للمازورة المركبة من ضربتين و ٣ للمازورة المركبة من ٣ ضربات و ٤ للمازورة المركبة من ٤ ضربات .

١١٥ - الموازير البسيطة الشائعة الاستعمال هي التي كل ضربة من ضرباتها الزمنية تستغرق زمن نوار وترقم هكذا :

مازورة من ٤ ضربات    مازورة من ٣ ضربات    مازورة من ضربتين



والموازير التالية هي أيضا كثيرة الاستعمال :





مازورة من ٣ ضربات قيمة كل منها كروش      مازورة من ضربتين قيمة كل منها بلالاش

١١٦ - الموازير المركبة هي التي تتعادل فيها الضربة الزمنية مع علامة زمنية منقوطة أي روند منقوطة أو بلاش منقوطة أو نوار منقوطة أو كروش منقوطة .

ويبدل الرقم الأعلى على عدد الثلاث ضربات فهو اذن ٦ أو ٩ أو ١٢

فرقم ٦ يشير الى ٦ اثلاث الضربة في المازورة ذات الضربتين

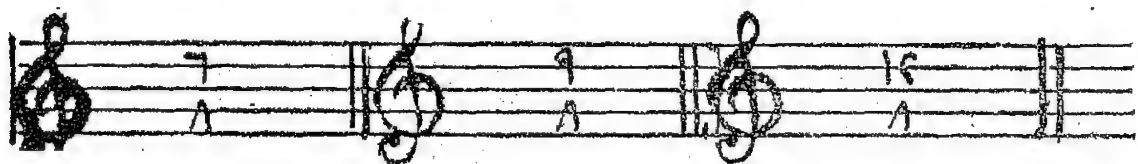
ورقم ۹ » ۸ » ۷ » ۶ » ۵ » ۴ ضربات

» ۱۲ » » ۱۲ ثلث » » » » ۲ » ۲

١١٧ - المازورة المركبة الشائعة الاستعمال هي التي كل ضربة من ضرباتها

الزمنية تستغرق مدة ثوانٍ منقوطة وترقم هكذا :

مازورة من ٤ ضربات      مازورة من ٣ ضربات      مازورة من ضربتين



والموازير التالية تستعمل أيضا في بعض الاحايين :

مازورة من ٣ ضربات قيمة كل منها كروش منقوطة مازورة من ضربتين قيمة كل منها بلاش منقوطة



### طريقة ايقاع الموازير

١١٨ - توقع الموازير بإشارات يدوية دالة على ترتيب وزمن كل ضربة

١١٩ - في كل الموازير توقع الضربة الأولى من أعلى إلى أسفل والضربة الأخيرة برفع اليد من أسفل إلى أعلى .  
والمازورة المكونة من ضربتين توقع هكذا :



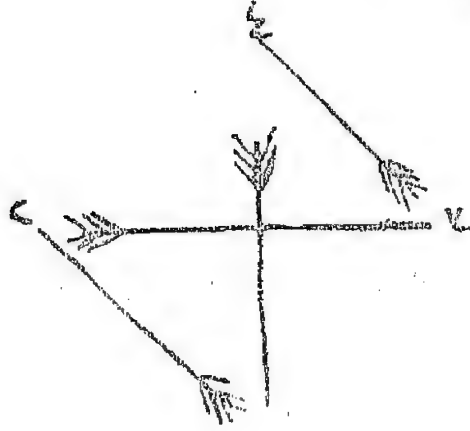
الضربة الأولى إلى أسفل  
« الثانية » إلى أعلى

والمازورة المكونة من ٣ ضربات توقع هكذا :



الضربة الأولى إلى أسفل  
« الثانية » اليمين  
« الثالثة » إلى أعلى

والمazورة المسكونة من ؛ ضربات توقع هكذا :



الضربة الأولى الى أسفل

» الثانية » اليسار

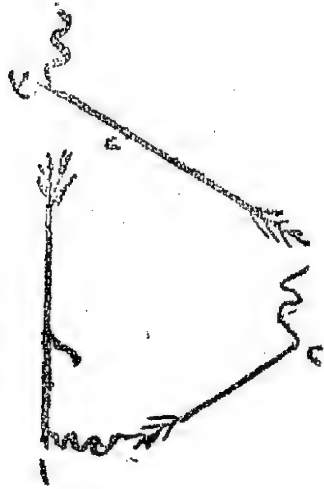
» الثالثة » اليمين

» الرابعة » أعلى

١٢٠ - أما في الموازير ذات الحركة البطيئة فيمكن اظهار أقسام كل ضربة

بتكرار الإشارة الخاصة بها مع تصغيرها

فمازورة ٩ مثلاً توقع كالآتي في الحركة البطيئة جدا :



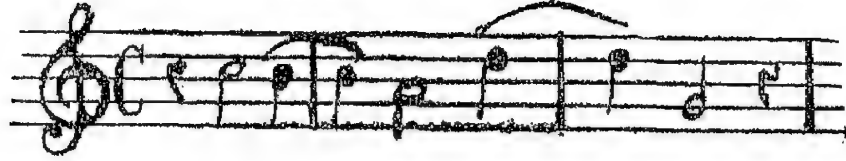
السنكوب

١٢١ - السنكوب ، أو تأخير النهر ، هو تأخير الضغط في المازورات ،

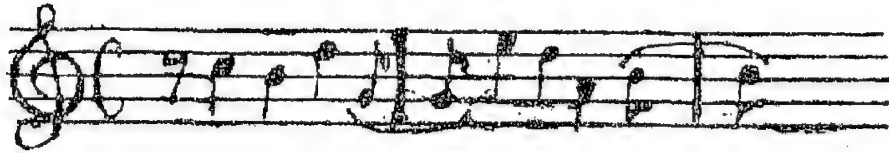
وبتعريف آخر أعم وأوضح ، هو صوت يؤدي على ضربة ضعيفة أو

على الجزء الضعيف من ضربة ويمد على ضربة قوية أو على الجزء القوي

من ضربة ، مثال :



أصوات مؤداة على ثاني ورابع ضربة (ضربات ضعيفة) وممتدة إلى أول وثالث ضربة (ضربات قوية)



أصوات مؤداة على الجزء الثاني من كل ضربة (جزء ضعيف) وممتدة إلى الجزء الأول من الضربة الثالثة (جزء قوي)

اصطلاحات فاصدة بالموازي

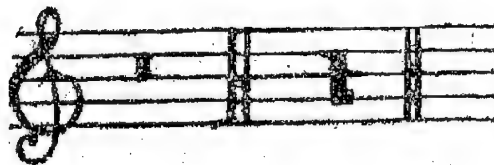
١٢٢ - إذا كانت المازورة صامتة يشار إليها بعلامة الراحة ( pause )


أيًا كانت مقاديرها الزمنية . مثال :

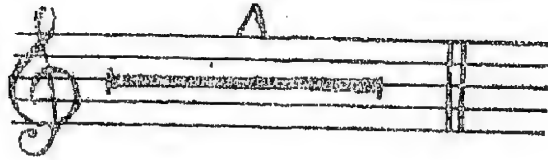


١٢٣ - إذا شمل الصمت مازورتين أو أربعة مازورات يستدل على المازورتين

براحتين فوقهما رقم ٢ وعلى الأربعة مازورات بأربعة راحات فوقها رقم ٤ كالاتي :



١٢٤ - أما إذا زاد عدد الموازير الصامتة عن ذلك فتوضع العلامة  على المدرج وفوقها الرقم الدال على عدد مازورات الصمت . مثال :

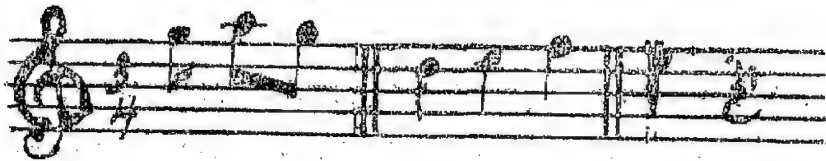


فهذا المثال يدل على صمت مقدار ثمانية مازورات . غير أن العلامة المذكورة لا تستعمل إلا في الأجزاء المنفصلة لقطعة جامعة .

١٢٥ - إذا بدأت الموازير بسكتات تلفي السكتات عادة



فبدلاً من



يكتب

### الحركة

١٢٦ - من المعلوم أن أزمنة العلامات التي تعبر عن مقادير زمنية ، سواء اكانت نونات أم سكتات ، نسبية وليست مطلقة ( فقرة ١٠ ) فلا يمكن القول مثلاً أن علامة كذا تساوي في جميع الأحوال عدد كذا من الشواني لأن هذا الزمن يتغير تبعاً لدرجة السرعة أو البطء التي يجب أداء اللحن بها والتي يقال لها الحركة .

والحركة على أنواع كثيرة فمنها المتناهية في البطء ومنها المتناهية في السرعة وقد سميت الرئيسية منها بالألفاظ الإيطالية الآتية :

أريث	بمعنى	largo
ماهل	»	larghetto
رائث	»	lento
أمهل	»	adagio
أوفى	»	anpante
وان	»	andantino
عاجل	»	allegretto
أعجل	»	allegro
وحى	»	presto
أوحى	»	prestissimo

١٢٨ - غير أن التعبير الموسيقي قد يتطلب تحويلا في الحركة سواء بزيادة السرعة أو بنقصانها . فلتدون هذا التحويل وضعت عدة كلمات إيطالية أيضا نذكر منها ما يلي :

### للاسرّاع في الحركة

بنشاط	ومعناها	animato
أسرع من انباتو	»	accelerando
أكثر حركة	»	piu mosso
أسرع من ييو موسو	»	stretto

### للإبطاء في الحركة

بالإبطاء	ومعناها	rallentando
بالتأخير	»	ritardando
ماسك	»	ritenuto
بالتوسيع	»	allargando

### لايقاف سير الحركة الطبيعي

على رغبة العازف	ومعناها	ad libitum
» كيف »	»	a piacere
بدون شدة	»	rubato
» مقياس	»	senz tempo

### للمودة الى السير الطبيعي بعد التحويل

بمعنى الى الحركة الأولى	tempo
	a tempo
	1 <sup>o</sup> tempo

### ١٢٩ - الكلمات الدالة على زيادة أو نقصان الصوت

f	واختصارها الحرف	أى بشدة	forte
m	»	» بتوسط	mezzo
p	»	» بلين	piano
ff	»	» بصلاية	fortissimo

m. f.	واختصارها الحرف	أى بقوة	mezzo forte
p. p.	»	» برخاوة	pianissimo
m. p.	»	» برخامة	mezzo - piano

١٣٠ - يجوز إيقاف العمل بالحركة لمدة غير معينة والدلالة على ذلك تستعمل إشارة خاصة توضع فوق أو تحت النوتة أو السكتة وترسم هكذا . مثال :



١٣١ - تدل الإشارة المرسومة فوق على وجوب إطالة الزمن العادى للعلامة التى تحتها بقدر ما يتطلبه ذوق العازف ولذلك سميت بإشارة الاستمرار ويقال لها أيضا إشارة وقوف متى كانت موضوعة فوق علامة سكوت .

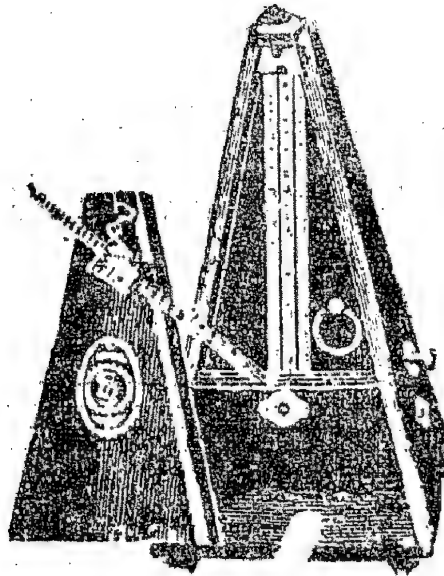
على أنه قد روى من الضرورى ، لىكى تتربى ملكة الوزن فى النفوس وتتركز المسافات فى الأذهان ، تحديد المقدار الزمنى للمسلّم لكل حركة من الحركات الرئيسية المبينة بالفقرة ١٢٦ فجعلوا لها المقادير الزمنية الآتية :

الأريث	٤٠ وحدة فى الدقيقة وهى أبطأ حركة
ماهل	» » » ٤٤
رائث	» » » ٤٨



٥٢ وحدة في الدقيقة	أمهل
» » » ٦٠	أوفى
» » » ٨٤	وان
» » » ٩٢	عاجل
» » » ١٣٢	أعجل
» » » ١٧٦	وحى
» » » ٢٠٨	أوحى

ولقياس المسافات الزمنية بالضبط اخترع الميكانيكي الألماني مالتسل ( Maelzel ) في سنة ١٨١٦ جهازا خاصا يسمى مترونوم - أو المسـرع - وهذا رسمه :



وهو عبارة عن عاية ذات شكل هرمي داخلها جهاز مثل الجهاز المحرك لرقاص الساعات مكتوب على أحد أوجهها، من أعلى الى أسفل ، أسماء الحركات الرئيسية في الموسيقى الافرنجية وعدد وحداتها ، وأمام الكتابة مركب قضيب

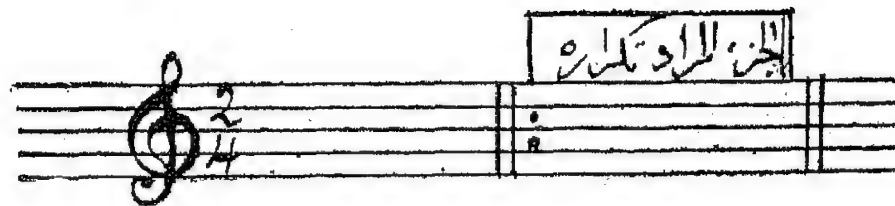
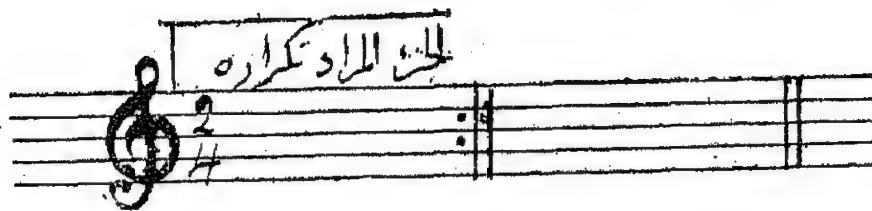
مدرج ذو ثقل متحرك ومثبت في طرفه الأسفل كرة . فإذا أردت معرفة مدة الوحدة في حركة موسيقية معينة ما عليك إلا أن تضع الثقل امام اسم الحركة وتحرك الكرة فترى حينئذ القضيبي يتحرك يمينا ويسارا محدثا عند الذهاب والعودة دقة منتظمة مثل دقة الساعة . فالمسافة الزمنية بين دقتين متتاليتين هي المدة المطلوبة وإذا جمعت عدد الدقات في الدقيقة الواحدة لوجدت أن المجموع يوازي تماما العدد المكتوب امام اسم الحركة .

اشارات الاختصار

(١) المراجعات

١٣٢ - ذكرنا في الفقرة ١٠٧ أن الخط العمودي المزدوج يدل على ختام القطعة الموسيقية أو ختام جزء من أجزائها الرئيسية .

فإذا أريد إعادة جزء منها توضع نقطتان بجانب الخط المزدوج من جهة هذا الجزء . ولذلك سمي الخط والنقطتان المذكورتان بالمراجعات (barres de reprise)



١٣٣ - وإذا اقتضى الأمر عند إعادة جزء من الأجزاء إبدال مازورة أو

عدة مازورات بمازورة أو عدة مازورات أخرى يبين ذلك كما يلي :



### (٢) اشارة الرجوع

١٣٤ - وبالفرنسية renvoi هي اشارة ترسم هكذا

إذا ظهرت للمرة الثانية في المدرج دلت على وجوب الرجوع إلى النقطة التي ظهرت فيها في المرة الأولى وعلى الاستمرار في الأداء من النقطة المذكورة لغاية اختتام الذي يعبر عنه بلفظة fine

وإذا أريد الرجوع إلى بداية القطعة يضاف حينئذ إلى الاشارة لفظة

دا كابو da capo (أى من البداية) واختصارها D. C.

### (٣) اشارة التكرار

١٣٥ - هي اشارات خاصة تستعمل بدلا من تكرار كتابة مجاميع العلامات

الموسيقية المتماثلة التي يراد تكرارها



فتلا تكتب



فتؤدى

وإذا كان الجزء المراد تكراره مازورة كاملة تستعمل اشارة \ للدلالة على تكرار المازورة السابقة مباشرة لهذه الاشارة وترسم في المدرج هكذا :



وإذا أريد تكرار مازورتين متتاليتين ترسم العلامة السابقة بحيث يقطعها فاصل المازورتين هكذا :



#### ( ٤ ) اشارات التقطع

١٣٦ - وبالايطالية staccato هي نقطة توضع فوق العلامات الموسيقية للدلالة على وجوب ادائها متقطعة وترسم هكذا :



#### ( ٥ ) قوس الاتصال

١٣٧ - يوضع فوق علامتين أو أكثر من العلامات الموسيقية المختلفة في الحدة للدلالة على وجوب ربطها في الأداء ببعضها ببعض هكذا :



(٦) إشارة الرباط والتقطع

١٣٨ - والاطالة staccato legato

قد تجتمع الاشارتان السالفتان - أى القوس والنقطة - معا فوق علامات موسيقية فيكون معنى ذلك جعل التقطع أقل منه في حالة عدم وجود علامة القوس



۱۳۹۔ وفما یلی اشارات تساعد العازف علی حسن الأداء وهی رسوم توضع

فوق أو تحت علامة أو مجموعة من العلامات الموسيقية

(١) - ٨ > وهي اشارات خاصة بعلامه موسيقية واحده

وتدبل على الشدة



(7)

وهما اشارتان خاصتان بمجموعة من العلامات الموسيقية . فالمنى

ويقال لها علامة التعمد - crescendo - تدل على التدرج من

اللين إلى الشدة والبسرى ويقال لها علامة التمنزل - decrescendo - تدل على العكس أى التدرج من الشدة إلى اللين .

إشارات الحنية أو الزخرفة

### ( ١ ) العلامة العارضة

١٤٠ - العلامة العارضة وبالإيطالية appoggiatura هى علامة موسيقية صغيرة ترسم فى المازورة قبل علامة أصلية نلها مباشرة صـودا أو هبوطا دون أن يكون لها زمن خاص ضمن أزمنة المازورة .

وهى من حيث الزمن نوعان : طويلة وقصيرة :

العلامة العارضة الطويلة هى التى تستمد زمنها الدال عليه شكل كتابتها من زمن العلامة الأصلية فتحصل التأدية بصوت العلامة الصغيرة وزمنها أولا ثم بصوت العلامة الأصلية وما تبقى لها من الزمن ثانيا . مثال ذلك تكتب :



أما العلامة العارضة القصيرة فهى أقدم فى الاستعمال من العلامة الطويلة . وهى علامة واحدة ترسم صغيرة قبل العلامة الأصلية وتسودى بنهاية السرعة .

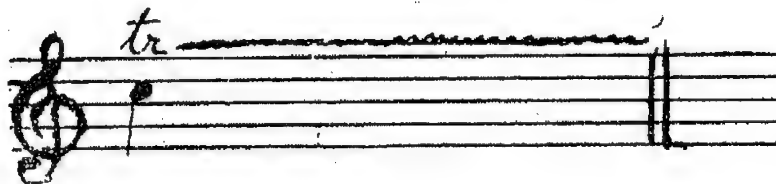
ولتمييزها عن العلامة الطويلة ترسم وفي ذيلها شرطة أفقية تقطعها فتكتب :



فتؤدى

( ٢ ) الترعيد أو الزغردة

١٤١ - الترعيد وبالإيطالية trillo هو عزف علامة موسيقية مع العلامة التي تملوها مباشرة عزفا سريعا جدا ومتواصلا حتى تستوفي زمنها كاملا . وإشارته هي tr أو tr



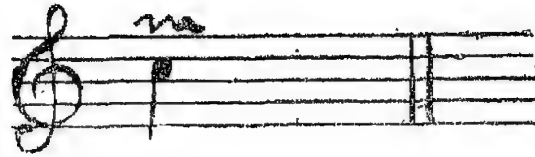
فتلا تكتب



فتؤدى

١٤٢ - ويوجد نوع آخر من الترعيد يقال له بالإيطالية mordente وإشارته ترسم هكذا m . فإذا وضعت تلك الإشارة فوق علامة موسيقية دلت على ترعيد منه كسر غير ناجز يقتصر فيه على عزف ثلاث من الترعيدات

في الزمن المخصص للعلامة المذكورة :




مثلا تكتب



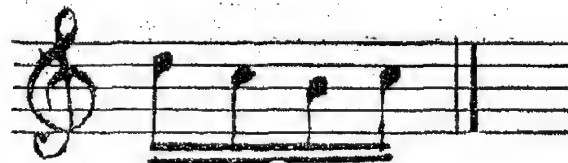
فتؤدى

( ٣ ) الترديد

١٤٣ - الترديد وبالايطالية gruppette هو تأدية عدة علامات في زمن العلامة الموسيقية الواقعة تحت اشارته التي رسمها هكذا  . وذلك بأن يبدأ بالعلامة التي تلي العلامة الأصلية المذكورة صموذا ثم الرجوع إلى هذه العلامة ثم الهبوط إلى العلامة التي تليها فالرجوع إليها مع استكمال زمنها . مثلا :



تكتب



١٤٤ - وإذا كانت العلامة منقوطة يبقى ثلث زمنها في محله ويوزع الثلث الثاني بينها وبين العلامتين التاليتين لها صموذا وهبوطا والثلث الأخير يرجع



الى أصله . مثل :

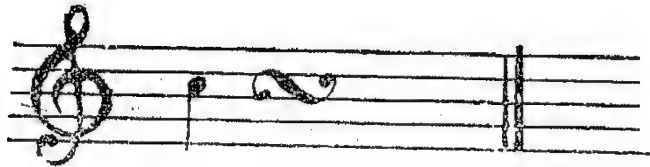


تكتب



فتؤدى

١٤٥ - أما اذا وضعت الاشارة أمام العلامة دل ذلك على وجوب الاحتفاظ  
بربع زمن العلامة كما هو وظل الباقي كالمعتاد .



فتلا تكتب



فتؤدى

## الفصل الثالث عشر

### فروع الموسيقى العربية

تنقسم الموسيقى العربية الى ثلاثة أقسام

(١) السلم وترتيب درجانه وأبعاده

(٢) المقامات والنغمات

(٣) الايقاع

السلم وترتيب درجانه وأبعاده

إذا نطق انسان بصوت موسيقى ثم رفعه تدريجاً حسب الترتيب الطبيعي للأصوات لا يلبث أن يرى أنه وصل الى صوت هو عين الصوت الذى بدأ به انما من طبقة أعلى .

وإذا استمر فى الصعود بالطريقة السابقة الذكر لوجد صوتاً ثالثاً هو عين الصوت الأول والثانى انما من طبقة أعلى من طبقتيهما ولاحظ أيضاً أن النغمات التى نطق بها عند اجتيازها الطبقة الأولى هى نفس النغمات التى أداها فى الطبقة الثانية .

وهكذا الحال إذا واصل الصعود فإنه سيجد صوتاً رابعاً هو عين الصوت الثالث وطبقة ثالثة هى نفس الطبقة الثانية .

وما يقال عن الطبقات في حالة الصعود يقال أيضا في حالة الهبوط .  
يتبين مما تقدم أن الأصوات بارتفاعها أو انخفاضها التدريجي تؤلف عدة  
طبقات صوتية متماثلة .

فالطبقة المكونة من نغمات سائرة من الغاظ الى الحدة تسمى طبقة تصاعدية  
والطبقة المكونة من نغمات سائرة من الحدة الى الغاظ تسمى طبقة تنازلية .  
النغمة أو الدرجة الأولى من أسفل أية طبقة تسمى الأساس والنغمة عينها  
من الطبقة التالية لها صعودا تسمى الجواب أو الصياح ومن الطبقة التالية لها  
هبوطا تسمى القرار أو الأراضى .

والبعد الكائن بين درجة وجوابها أو قرارها يسمى ديوان أو وكتاف  
يتألف الديوان الموسيقى الشرقى من سبعة درجات تصاعدية سماها الفرس  
راست دو كاه سيكاه جهار كاه بنجكاه ششكاه هفتكاه  
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

فلفظة راست تعنى « مستقيم » والألفاظ الأخرى تدل على ترتيب الدرجات  
في الديوان أى الدرجة الأولى والدرجة الثانية والدرجة الثالثة الخ .  
ولما أخذ العرب عن الفرس أصول الفن أبدلوا لفظة بنجكاه بنوا وششكاه  
بالحسينى وهفتكاه بالأوج ثم رأوا من السهل على الصوت النطق بقدرات  
الدرجات المذكورة فسموا قرار الأوج عراق وقرار الحسينى عشيران الحسينى  
وقرار النوايكاه ، وتركوا باقى الدرجات على أسمائها منعا للارتباك .

إذا أضيف إلى الدرجات المتقدم ذكرها درجة ثامنة ، أى جواب الدرجة الأولى وأساس الطبقة الصاعدة التالية ، تألف من مجموعها ما يسمى بالسلم .

وفيما يلي السلم الشرقي في مرتبتيه ابتداء من درجة اليكاه :

الدبوان الأول	الدبوان الثاني
---------------	----------------

يسكاه	نوا
عشيران الحسبني	حسبني
عراق	أوج ( بمعنى الأعلى )
راست	کردان ( بمعنى عقد )
دوكاه	محير
سيكاه	بزرک أو جواب السيكاه
جهاركاه	ماهوران أو جواب الجهاركاه
نوا	رمل تونی » » النوا

وللدلالة على درجات المرتبة الثالثة يكفي إضافة لفظة جواب على أسمائها  
درجات المرتبة الثانية

يقال للدرجات الميمنة بأعلى پرده (١) أو أساسية .

ليست المسافات فيما بين الدرجات الأساسية متساوية في شدتها فالبعض منها كبير ويسمى طنيني والبعض الآخر صغير ويسمى طنيني صغير .

يتكون الطنيني من صوت كامل ذي أربعة أرباع ويقابله في الموسيقى الغربية

---

(١) لفظة تركية بمعنى درجة كاملة

نون أو مقام كامل (راجع صحيفة ١٣٤) ويتكون الطمبيني الصغير من ثلاثة أرباع  
الصوت المذكور ولا نظير له في الموسيقى الغربية .

في السلم الذي يبدأ بدرجة الراحة يوجد الطنيني :

بين الراست والدوكاه

وبين الجهاركاه والنوا

» الذنوا والحسينى

وبوجد العطيني الصغير :

بين الدوكاه والسبيكاه

وبين السيكاه والجمار كاه

الحسيني والأوج

« الأُوج والكردان

لذلك يكون السلم الشرقي مشتملا على ثلاثة من الطنيني وأربعة من الطنيني الصغير أى أربعة وعشرين ربع صوت (١) منحصرة فى أربعة أنواع وهى :

(١) پرده وعدها سبعة وهي الدرجات الأساسية سالفة الذكر .

(٢) عربية وعددها سبعة أيضا وهي نغمات مكونة من ربعين. فهي

بدرجة نصف الطنني ويقابلها في الموسيقى الغربية نصف تون.

(٣) نيم عربية (٢) وعددها خمسة وهو الربع أو النغمة الواقعة قبل العربية .

(٤) تمك عربية (٢) » » ايضا » » » » » بعد »

(١) هذا التقسيم كان معروفا في القرن الثاني عشر للهجرة وقد سلم به الآن جميع العارفين .

(٢) نیم لفظة فارسية بمعنى النصف الناقص وتيك بمعنى النصف الزائد .

إن لم يكن يده ، وليس للفيجات ولا للتيكات نظير في الموسيقى الغربية .

### أسماء العربيات

في الديوان الاول	في الديوان الثاني
قرار حصار	حصار
قرار عجم أو عجم عشيران	عجم
مكوشة	ماهور ( بمعنى هلال )
زبر كوله	شاهناز ( بمعنى دلال السلطان )
كردي	سنبله
بوسليك ( بمعنى لثمة )	جواب بوسليك
حجاز أو عزال (١)	» حجاز

وسراکزها في الديوان الموسيقى الشرقى كالآتى :

عربة قرار الحصار	في الربع الثانى بعد اليكاه
وعربة » العجم	» » » » عشيران الحسينى
» الكوشة	» » » » الأول » العراق
» الزبر كوله	» » » » الثانى » الراست
» الكردي	» » » » » » الدوكاه
» البوسلك	» » » » الأول » السيكاه
» الحجاز	» » » » الثانى » الجهاركاه













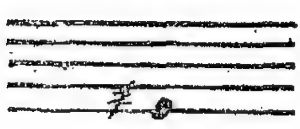


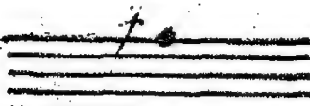
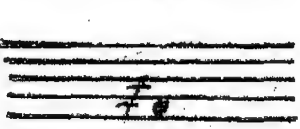

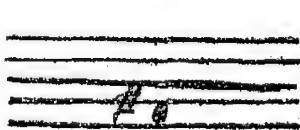




(١) يقال لها أيضا صبا عندما تأتي في الألحان يعد درجة الجهاركاه مباشرة .

أما النــيـمـات والتـيـكـات فـايـس لها أـسـماء خـاصـة بـل تـسـمـى بأـسـماء العـرـبـات  
المـجـاـورة لها .

وفيما يلي جدول يتضمن أسماء الأربعة وعشرين ربعا المكونة للديوان  
الموسيقى الشرقي في مرتبتيه الأولى والثانية مع ما يقابلها من النغمات في الديوان  
الغربي بمفتاح صـول :

	نوا		بکاه - صول
	نیم حصار		قرار نیم حصار
	حصار		قرار حصار - صول دینز
	تیک حصار		قرار تیک حصار
	حسینی		عشیران - لا
	نیم عجم		قرار نیم عجم
	عجم		قرار عجم - سی بیمول
	اوج		عراق
	ماه‌ور		گوشت - سی
	تیک ماه‌ور		تیک گوشت
	کردان		راست - دو
	نیم شاهناز		نیم زیر کوله
	شاهناز		زیر کوله - دو دینز



	تیک شاهناز		تیک زیر کوله
	محیر		دوگاه - ری
	نیم سنبله		نیم کرد
	سنبله		کرد - ری دیز
	بزرگ		سبکاه
	ج. بوسلک		بوسلک - می
	ج. تیک بوسلک		تیک بوسلک
	ماهوران		چهارگاه - فا
	ج. نیم حجاز		نیم حجاز
	ج. حجاز		حجاز - فا دیز
	ج. تیک حجاز		تیک حجاز
	رمل تونی		نوا - صول

وفي هذا المقام يحسن بنا الإشارة إلى أن بعض الموسيقيين ، وعلى رأسهم الأستاذ الجليل منصور أفندي عوض ، يقولون اعتمادا على ما تبين لهم في كتاب « طوالع البدور في علم الطنبور » للسلطان سليم السادس وكتاب « جنك طرب » الفارسي ومجموعة هاشم بك ، بأن العربات إنما تركز على الربع الثاني بعد كل درجة أساسية أي كانت المسافة التي تفصلها عن الدرجة التالية لها فتقع عربية الكوشت في الربع الثاني بعد درجة العراق ويصبح الربع الأول نيا لها وتقع عربية البوسه لك في الربع الثاني بعد السيكا ويصبح الربع الأول نيا لها أيضا خلافا لما هو مدون في السلم السابق .

غير أننا في ترتيبنا لدرجات السلم الموسيقي لم نأخذ بهذه النظرية وذلك للأسباب الآتية :

أولا : لأن ما ورد عنها في الكتب المذكورة كثير الغموض والابهام فلا يجوز والحالة هذه اتخاذه دليلا على صحتها .

ثانيا : لأن العربات غير مرتبطة بالدرجات الأساسية ولا بمسافاتها . فهي نعمات قائمة بذاتها لها أسماء مميزة وشخصية خاصة . ولذا فإن مراكزها في الديوان الموسيقي تابع لقيماتها الصوتية فقط . ومن المعلوم أن العربات تتألف من ربعين فهي إذن متساوية المسافة الصوتية مع انصاف المقام وعلى ذلك يجب أن تكون مراكزها في الديوان هي نفس مراكز تلك الانصاف .

ومن المعلوم أيضا ان مسافة الديوان الموسيقي مكونه من ٢٤ ربع مقام أي ما يعادل ٦ مقامات كبيرة أو ١٢ نصف مقام كبير . فاذا قسمنا المسافة المذكورة إلى انصاف مقام ، أي ربعين ربعين ، حسب الترتيب التسديجي التصاعدي

للأصوات ، لوجدنا الانصاف فى المراكز الآتية :

النصف الاول	فى الربع الثانى	اى قرار الحصار
» الثانى	» » الرابع	» العشيران
» الثالث	» » السادس	» قرار المعجم
» الرابع	» » الثامن	» الربع الاول بعد العراق
» الخامس	» » العاشر	» الراست
» السادس	» » الثانى عشر	» الزيركوله
» السابع	» » الرابع عشر	» الدوكاه
» الثامن	» » السادس عشر	» السكردى
» التاسع	» » الثامن عشر	» الربع الاول بعد السيكا
» العاشر	» » العشرين	» الجهاركا
» الحادى عشر	» » الثانى والعشرين	» الحجاز
» الثانى عشر	» » الرابع والعشرين	» النوا

ولما كان النصف الثانى والخامس والسابع والعاشر والثانى عشر هى من الاصل درجات أساسية فالسبعة أنصاف الباقية هى اذن عربات وبناء عليه يكون الربع الأول بعد كل من درجتى العراق والسيكا عربتين لانيمين كما يقال خطأ .

ثانياً : لأن وجود العربتين المذكورتين فى الربع الثانى بعد العراق والسيكا يفقدهما شخصيتهما ويجعلهما فى حكم العدم لأنه لا توجد على ما نعلم نعمة واحدة تكون فيها عربة الكوشة أو عربة البوسلك على مسافة خمسة أرباع من المشيران أو من الدوكاه وربع واحد من الراست أو من الجهاركا .

رابعاً : لأن في تركيز الكوشت والبوسلك على الربع الأول بعد المراق والسيكاه ما يحمل السلم العربي أكثر مطابقة للسلم الغربي فتنتطبق العربية الأولى على درجة (سى) والعربية الثانية على درجة (مى) .

ومما هو جدير بالملاحظة مع الاستغراب أن بعضاً آخر من المشتغلين بالموسيقى يعترفون بنظريةتنا هذه فيما يختص بعربة البوسلك ولكنهم ينكرونها فيما يختص بعربة الكوشت مع أن حكم هاتين العربتين في المسافات الصوتية واحد .

### الأبعاد في السلم العربي

البعد هو المسافة التي تفصل بين صوت وآخر سواء في الغلظة أو في الحدة .

يتسمى البعد بعدد الدرجات التي يحتويها بما فيها الصوت الغليظ والصوت الحاد .

الأبعاد التي تقاس ابتداء من الصوت الغليظ تسمى صاعدة والتي تقاس ابتداء من الصوت الحاد تسمى هابطة .  
وهي إما بسيطة أو مركبة .

البسيطة هي التي لا تتعدى الديوان الواحد ، وهي الأبعاد الأساسية والمركبة هي التي تتعدى الديوان وهي مكررات للأبعاد الأساسية .  
تشتمل الأبعاد البسيطة على الأبعاد الآتية :

### البعد الثنائي

هو ما كان بين درجتين متتاليتين . وهو أربعة أنواع :

(١) تام . ومساحته ستة أرباع كالبعد بين السكرد والحجاز وبين الزيركوله والباسلك .

(٢) كبير . ومساحته أربعة أرباع كالبعد بين الجهاركاه والنوا وبين الراست والدوكاه .

(٣) أوسط . ومساحته ثلاثة أرباع كالبعد بين الدوكاه والسيكاه وبين العراق والراست .

(٤) صغير . ومساحته ربمان كالبعد بين المشيران وقرار المعجم أو بين الدوكاه والسكردي .

### البعد الثلاثي

هو ما يحتوي على ثلاث درجات . وهو ثلاثة أنواع

(١) تام . ومساحته ثمانية أرباع كالبعد بين الدوكاه والكرد والحجاز أو بين قرار المعجم والراست والدوكاه أو بين الجهاركاه والنوا والحسيني .

(٢) كبير . ومساحته سبعة أرباع كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه أو بين السيكا والجهاركاه والنوا .

(٣) صغير . ومساحته ستة أرباع كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه أو بين الراست والدوكاه والسكردي .

### البعد الرابع

هو ما يحتوى على أربعة درجات . وهو ثلاثة أنواع :

(١) تام . ومساحته ١٢ ربا كالبعد بين الراس والدوكاه والكرد والحجاز أو بين الجهاركاه والنوا والحضار والمهور .

(٢) كبير . ومساحته ١٠ أرباع كالبعد بين الراس والدوكاه والسيكاه والجهاركاه أو بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا أو بين الجهاركاه والنوا والحسينى والمعجم .

(٣) صغير . ومساحته ثمانية أرباع كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والصبا .

### البعد الخامس

هو ما يحتوى على خمسة درجات . وهو نوعان :

(١) كبير . ومساحته ١٤ ربا كالبعد بين الراس والدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا أو بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحسينى أو بين اليكاه والعشيران وقرار المعجم والوزير كوله والدوكاه .

(٢) صغير . ومساحته ١٢ ربا كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والجهدكاه والنوا والحضار أو بين الراس والدوكاه والكرد والجهاركاه والصبا .

### البعد السادس

هو ما يحتوى على ستة درجات . وهو ثلاثة أنواع :

(١) كبير . ومساحته ١٨ ربا كالبعد بين الراس والدوكاه والسيكاه

والجهاركاه والنوا والحسيني أو بين قرار المعجم والراست والدوكاه والكرد  
والجهاركاه والنوا

(٢) أوسط . ومساحته ١٧ ربما كالبعد بين اليكاه والعشيران والعراق  
والراست والدوكاه والسيكاه أو بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنسوا  
والحسيني والأوج .

(٣) صغير . ومساحته ١٦ ربما كالبعد بين الراست والدوكاه والكرد  
والحجاز والنوا والحصار .

#### البعد السباعي

هو ما يحتوى على سبعة درجات وهو ثلاثة أنواع :

(١) كبير . ومساحته ٢٢ ربما كالبعد بين اليكاه والعشيران والعراق  
والراست والدوكاه والبوسلك والحجاز أو بين الراست والدوكاه والسيكاه  
والجهاركاه والنوا والحسيني والمهور

(٢) أوسط . ومساحته ٢١ ربما كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه  
والجهاركاه والنوا والحسيني والأوج

(٣) صغير . ومساحته ٢٠ ربما كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه  
والجهاركاه والنوا والحسيني والمعجم .

#### البعد الثماني

ويقال له أوكتاف . وهو ما يحتوى على ثمانية درجات وهو نوعان :

(١) تام ومساحته تقع في ديوان موسيقى تام .

(٢) ناقص كالبعد بين الموكاه والشاهناز .

وتشتمل الأبعاد المركبة على الأبعاد الآتية :

البعد ذى التسعة وهو مكون من بعد ثمانى وبعد ثنائى

» » العشرة » » » » » ثلاثى

» » الاحد عشر » » » » » رباعى

» » الاثنى عشر » » » » » خماسى

» » الثلاثة عشر » » » » » سداسى

» » الاربعة عشر » » » » » سباعى

\* \* الخمسة عشر وهو المكون من ديوانين تامين ويقال له الجمع التام .

### المقامات والنغمات

المقام (١) هو مجموع الدرجات المحصورة بين القرار والجواب .

والنغمة هى الأصوات الصادرة عن درجات المقام بحسب الأبعاد الثنائية

المقررة لها . ولذلك تختلف النغمات باختلاف الأبعاد المذكورة .

الدرجات المكونة للمقام ثمانية منها ما يسمى بالجذع ومنها ما يسمى بالفرع .

الجذع هو الجزء المشتمل على الدرجات القرارية .

والفرع هو الجزء المحتوى على الدرجات التالية صعودا للدرجات القرارية

المذكورة .

(١) هذه اللفظة أكثر شيوعا فى بلاد سوريا وتركيا منها فى البلاد العربية الأخرى .  
أما فى تونس فيسمون المقام "طبع" وفى الجزائر "صناعة" وفى الهند "راجا" ومعناها اللون .



يتكون الجذع من ثلاث إلى خمس درجات . فهو اذن اما ثلاثى ( ثلاثة ) أو رباعى ( رابعة ) أو خماسى ( خامسة ) .

ويتكون الفرع من رابعة أو خامسة إذا أخذت احدهما على حدة أصبحت درجات قرارية لمقام آخر أعلى طبقة .

وبحكم الأبعاد الثنائية المقررة لدرجاتهما يمثل أيضا كل من الجذع أو الفرع جنس نغمة أى الجزء القرارى المميز لهذه النغمة .

ولنضرب مثلا المقام المعروف بالسوزناك .

ففى هذا المقام يمثل الجذع بعدا خماسيا من جنس الراست وذلك لاحتوائه أولا على خمس درجات وثانيا على الأبعاد الثنائية المقررة للخمس درجات القرارية من نغمة الراست ( راست ٤ دو كاه ٣ سيكاه ٣ جهار كاه ٤ نوا ) (١) ويمثل الفرع بعدا رباعيا من جنس الحجاز لاحتوائه على أربع درجات وعلى الأبعاد الثنائية المقررة للأربع درجات القرارية من نغمة الحجاز ( نوا ٢ حصار ٦ ماهور ٢ كردان ) فالنغمة الصادرة عن الجزئين المذكورين مركبة اذن من جنسين هما الراست والحجاز ومن أجل ذلك رأى أهل الفن القدماء أن يطلقوا عليها اسما واحدا هو لفظة سوزناك الفارسية كما أطلقوا على النغمة المؤلفة من جنسي البياتي والحجاز اسم قرعقار وعلى النغمة المؤلفة من جنسي الحجاز والجهار كاه اسم زتكلاه .

المقامات التى تماثل فى أبعادها الثنائية القرارية تكون وحدة يقال لها فصيلة .

قد تتكون الفصيلة أيضا من نغمة واحدة إذا كانت هذه النغمة فريدة

في تركيبها ولونها .

تنتمي مقامات الموسيقى العربية إلى عدة فصائل مختلفة وهي : عجم ، عراق ، راست ، نهاوند ، نكريز ، بياني ، حجاز ، صبا ، كرد ، بوسلك ، سيبكاه ، مستعار ، چهاركاه ، وسينوه عنها في الفصل الخاص بتحليل النغمات .

تتميز الموسيقى العربية بعاملين هامين : تكوين سامها وكثرة نغماتها .

يقدر الخبيرون الموسيقيون ما تشمل الموسيقى المذكورة من النغمات بما لا يقل عن مائتي نغمة . وقد يبدو لأول وهلة أن هذا التقدير غير معقول أو على الأقل مبالغ فيه جدا ولكن من ينعم النظر في الطريقة الغربية التي اتبعت في تشكيل النغمات المذكورة لا يدهشه أن يجد أن التقدير المشار إليه غير بعيد عن الصواب ولا يعدو الواقع .

فمثلا نجد من النغمات ما يختلف أسماءها باختلاف درجاتها القرارية .

ومن النغمات المتشابهة في درجاتها القرارية ما يختلف أسماءها لأقل تغيير في درجاتها الفرعية ولو كان هذا التغيير لا يتعدى ربع الطنيني أو نصفه .

ومن النغمات ما تشابه في جميع درجاتها فتختلف أسماءها باختلاف طريقة العمل فيها . وما أكثر هذه الطرق سواء في الصعود أو في الهبوط .

ومن النغمات ما يختلف أسماءها لمجرد تصورهما على درجة استقرارية غير درجتها الأصلية .

ومن النغمات ما تحمل اسم نغمتين مختلفتين فيستعمل فيها بالنغمة الأولى وتختتم بجنس النغمة الثانية فيقال مثلا صبا بوسلك ، بياني بوسلك ، حجاز بوسلك ،

ماهور بوسلك ، أوج بوسلك الخ .

ونتيجة لذلك نشأ هذا السيل من الأسماء المختلفة لغمات متقاربة متماثلة باعثة  
للسامة والملل مما أدى إلى عدم اقبال الناس على تعلم الموسيقى العربية وإلى نفور  
الطلبة منها ومن القواعد المربكة المعقدة العتيقة التي لم تعد متمشية مع التطور  
الفنى الحديث ومع حرية الموسيقى قار في اختيار الطريقة الملائمة للتعبير عن  
شعوره واحساسه .

وعلاجاً لهذه الحال وللنهوض بالموسيقى وتقريبها إلى النفوس يجب قبل كل  
شئ العمل على تبسيط قواعدها وإزالة كل ما هو في غير حاجة إليه من غمات  
وضروبات وخلافه حتى يسهل على الطالب تفهمها وتعلمها وعلى الملحنين والمغنيين  
والعازفين إتقانها ورفع شأنها .

ففيما يختص بالغمات نرى أولاً الاكتفاء بالغمات الشائعة الاستعمال عندنا  
الآن وهي : (١) الغمات المختلفة في جذوعها (٢) الغمات المتماثلة في جذوعها  
والمختلفة في فروعها اختلافاً ظاهراً ملحوظاً يسهل تمييزه أثناء العمل  
(٣) بعض الغمات المصورة والتي صارت في عداد الغمات الأصلية ، ففي هذا  
الميدان الفسيح متسع لكل الأهواء والميول الفنية مما ليس له نظير في  
الموسيقىات الأخرى .

ثانياً : عدم الزام المؤلف بأن يبدأ من درجة معينة أو جنس معين ، أو أن  
يتخذ للعمل طريقة معينة لما في ذلك من تقييد لحريته في التأليف وتسرب  
الضجر والملل في نفوس السامعين من تكرار نفس الدخول ونفس  
السطور ، إنما يشترط عليه فقط أن يتخذ للابتداء درجة ملائمة وأن ينتهي

بقرار النعمة التي استعملها ، أما ما عدا ذلك فتروك لسلامة ذوقه ورقة احساسه  
وحسن تصرفه .

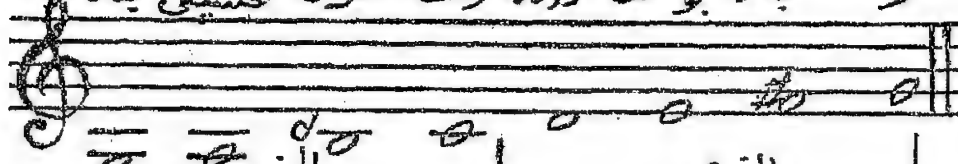
وفيما يلي النغمات المذكورة مع بيان الدرجات التي تستقر عليها وتحليلها  
إلى أجناس :

- |                  |   |
|------------------|---|
| درجة اليكاه      | يكاه ، فرحفرزا ، شت عربان                           |
| » عشيران الحسيني | حسيني عشيران  |
| » » النجم        | عجم عشيران ، شوق اقزا ، طرز جديد                    |
| » العراق         | عراق ، راحة الأرواح ، فرحنك ، بسته نكار             |
| » الراست         | راست ، ماهور ، دلنشين ، شورك ، سوزناك ، نيرز        |
|                  | راست ، نهاوند ، نهاوند كبير ، نهاوند مرصع ، نواتر ، |
|                  | نكرين ، بسنديده ، حجازكار ، زنسكلاه ، كرديلي        |
|                  | حجازكار ، طرز نوين                                  |
| » الدوكاه        | بياتي ، حسيني ، فرجفار ، حجاز ، كردي ، بوسلاك ،     |
|                  | عشاق مصري ، صبا                                     |
| » السيكاه        | سيكاه ، هزام ، مستعار                               |
| » الجهاركا       | جهاركا  |

## التحليل الى أجناس

من فصيلة الراس

نوا عجم بوسلك دوكاه راس عراف الحسيبي يكاه



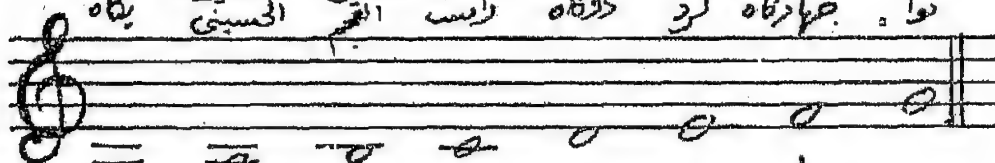
الفرع  
أربعة جنس جهار كاه على الدوكاه | أربعة جنس راس على الكاه

تظهر شخصية هذه النغمة بالدخول في عربة الحجاز والجهار كاه والعمل بجنس الراس على النوا أي بجواب الجذع وعند النزول يعمل بجنس البياقي على درجة الدوكاه .

من فصيلة البوسلك

فرعنا

نوا جهار كاه كرد دوكاه راس العجم الحسيبي يكاه

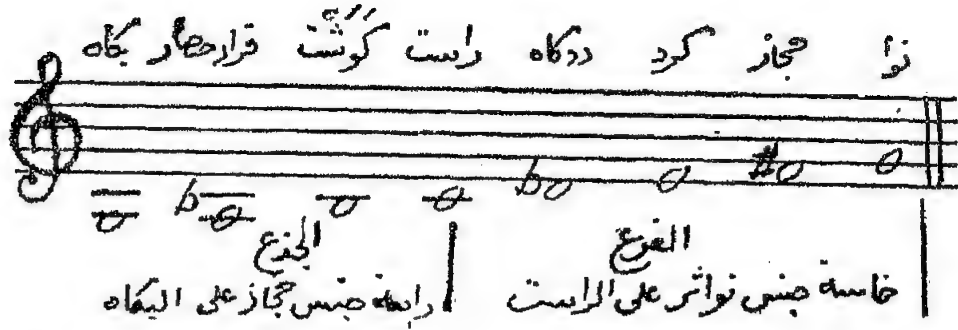


الفرع  
خامسة جنس عجم على عشرين العجم | الجذع : أربعة جنس بوسلك على الكاه

تظهر شخصية هذه النغمة بالبدا بجنس الجهار كاه دخولا من درجة النوا بجواب الجذع وبالعامل بجنس العجم على درجة العجم أي بجواب الفرع .

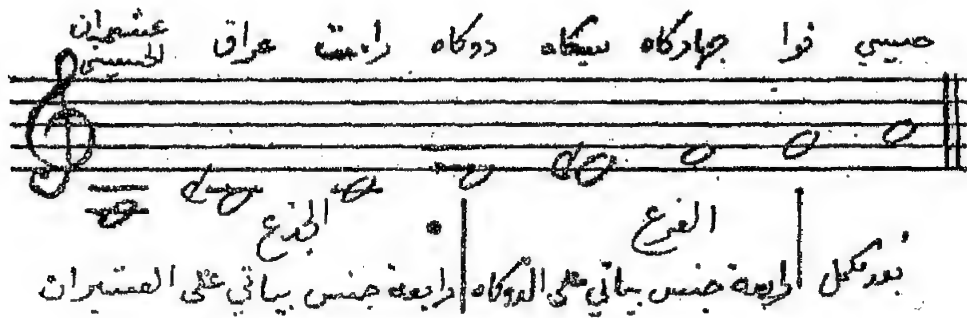
من فصيلة الحجاز

مت عرابه



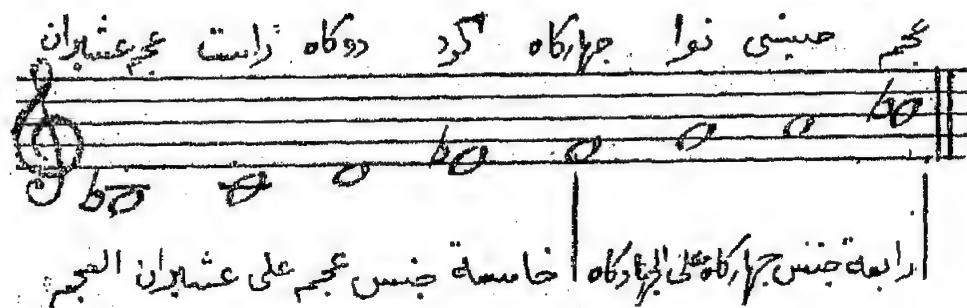
يبدأ العمل بجنس الحجاز على درجة النوا أى بجواب الجزع مع امكان استعمال عربة الحجاز كظهير للنوا .

### حسيني عشيران من فصيلة البياتي



يبدأ العمل بجنس البياتي على الحسيني أى بجواب الجزع .  
إذا عمل بجنس البوسلك على درجة الدوكاه سميت النغمة بوسلك عشيران  
وإذا عمل بجنس الجهارگاه أو الحجاز على نفس الدرجة سميت النغمة نهفت

### عجم عشيران من فصيلة العجم



تطابق هذه النغمة سلم سي يعمل ماجير

## شوق أفزا بمعنى مزيد الشوق من قصيدة المعجم

عجم حسيني صبا چهارگاه كرد دوگاه راست عجم عشيران

رابعة جنس حجاز على الجاهزگاه | خامسة جنس عجم على عشيران العجم

## طرز جديد من قصيدة المعجم

عجم حسيني نوا حجاز كرد دوگاه راست عجم عشيران

بعد نكل | خامسة جنس حجاز على الدوگاه | ثالثة جنس عجم على عشيران العجم

و يجوز أيضا العمل بجنس النيسابوردك أي جنس المراسم مصور على الدوگاه .

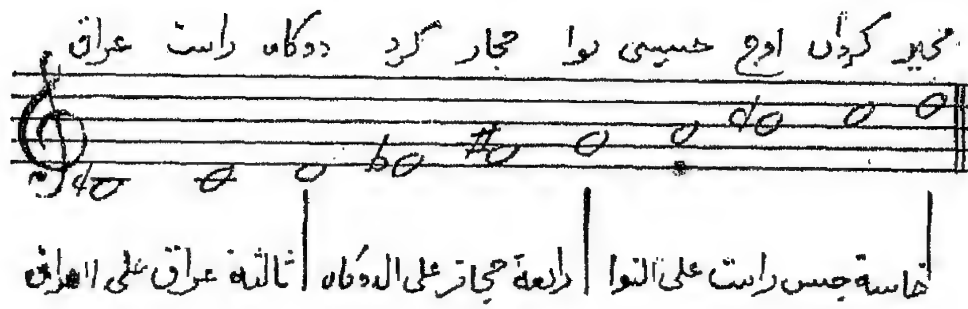
## عراق من قصيدة العراق

مخير كردان اوج حسيني نوا چهارگاه سبگاه دوگاه راست عراق

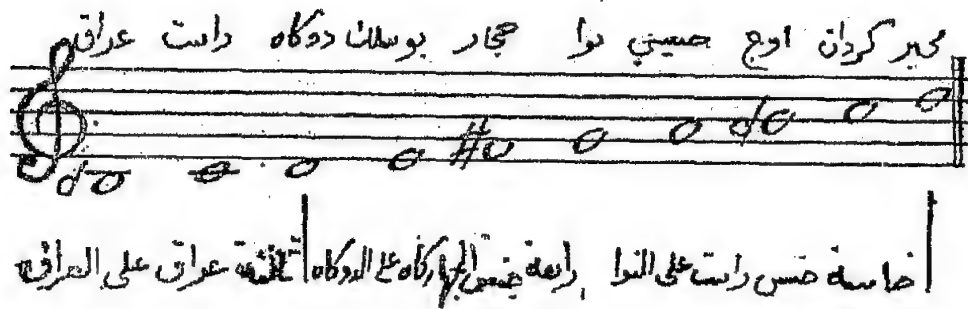
خامسة جنس راست على النوا | رابعة ياتي على الدوگاه | ثالثة عراق على العراق

إذا بدىء بالعمل بجنس المراسم على درجة النوا مع الاستمرار في الصعود سميت النغمة  
أوج أو أوج عراق .

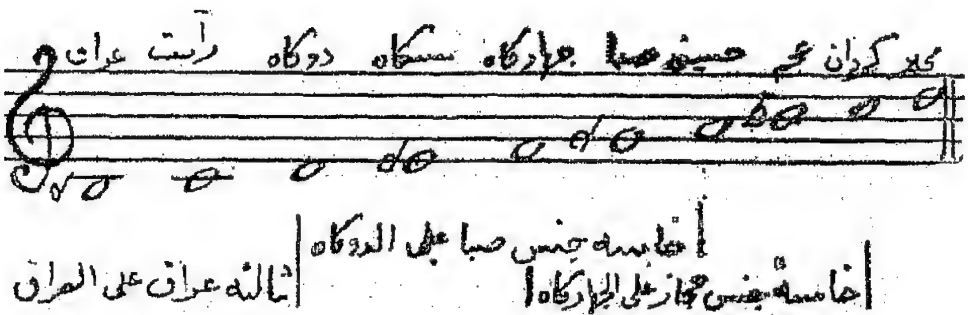
راحة الاسواق من فصيلة العراق



فرهناك بمعنى الزرح من فصيلة العراق

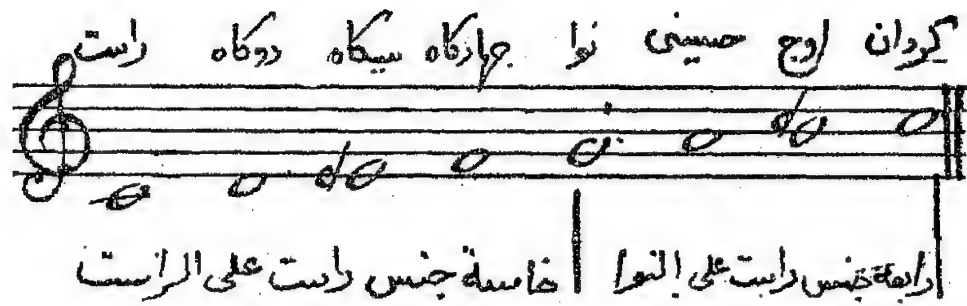


بسته نثار بمعنى رابط المحبوب من فصيلة العراق



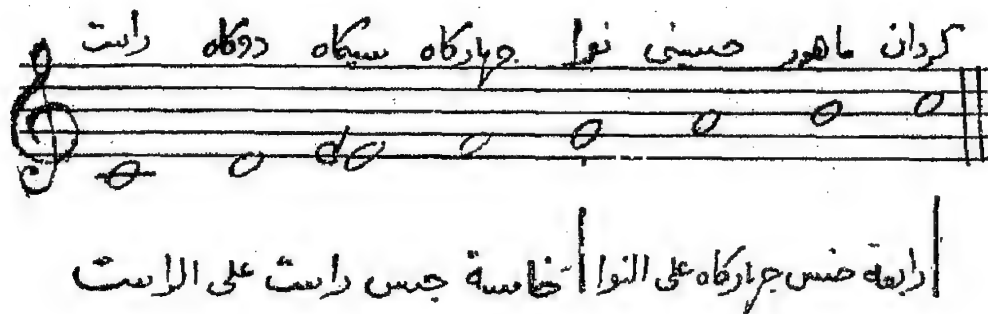
راحت من فصيلة الراحت





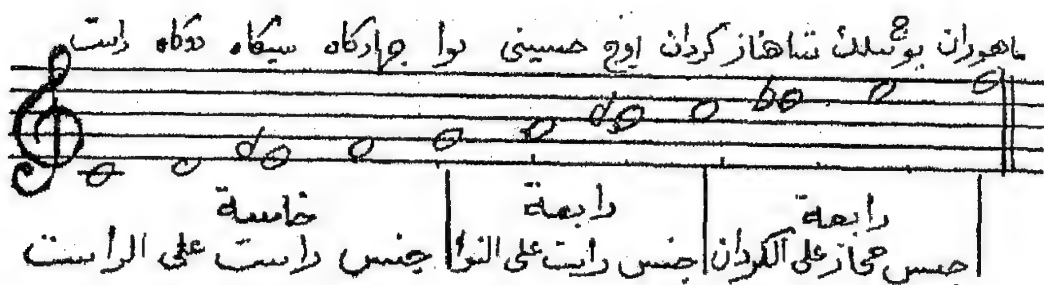
إذا عمل بجنس الراست على درجتي النوا والكردان سميت النغمة كروان  
إذا استعملت درجة السيكاه تارة ودرجة الكر د تارة أخرى سميت النغمة سازگار

## ماهور أى الهلال من فصيلة الراست



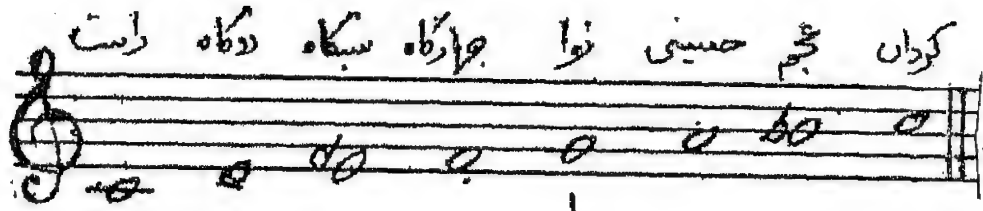
تظهر شخصية هذه النغمة بالدخول من درجة الماهور والعمل بجنس الراست على  
الكردان وعند النزول تبدل درجة السيكاه بدرجة البوسلك

## دانیش من فصيلة الراست



## سورك

من فصيلة الراس

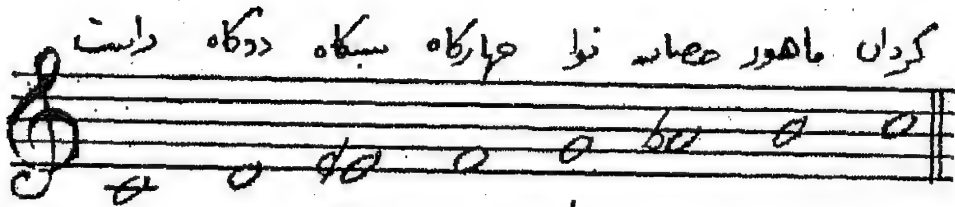


رابعة جنس بوسلک على النوا | خاصة جنس راست على الراس

إذا أبدلت السبکاه ببوسلک وعمل بنغمة البوسلک ثم بجنس الراس في الختام سميت  
النغمة سوزدلا (أى نار المحبوب)

## سوزناک أى المحرق

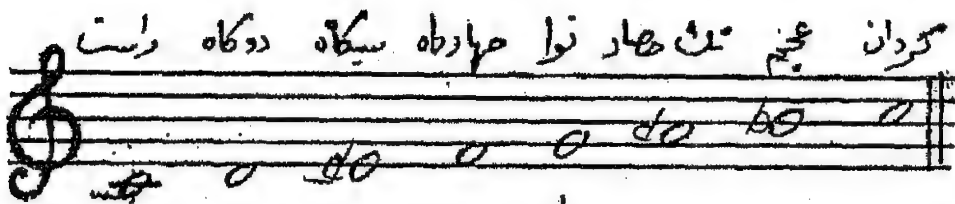
من فصيلة الراس



رابعة جنس عجم على النوا | خاصة جنس راست على الراس

## نیرز راس

من فصيلة الراس



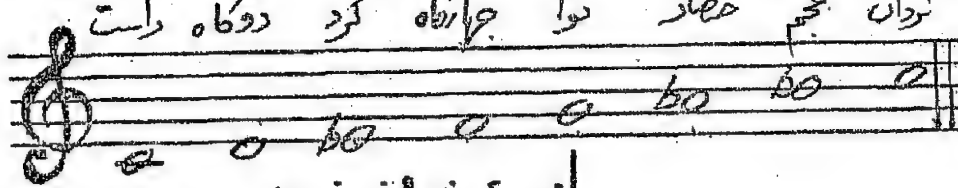
رابعة جنس بیاتی على النوا | خاصة جنس راست على الراس

هذه النغمة مصورة على الیکاه تسمى مجلسی أفرور

من فصيلة النهاوند

نواوند

کردان عجم چهار نوا چهارگاه کرد دوگاه راست



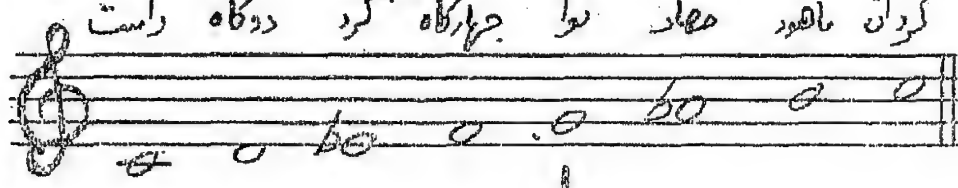
خامسة جنس نواوند على الجهارگاه | خامسة جنس نواوند على الراست

تطابق هذه النغمة مقام دو مينير الاجنى التنازلى .

من فصيلة النهاوند

نواوند الكبير

کردان ماهود چهار نوا چهارگاه کرد دوگاه راست

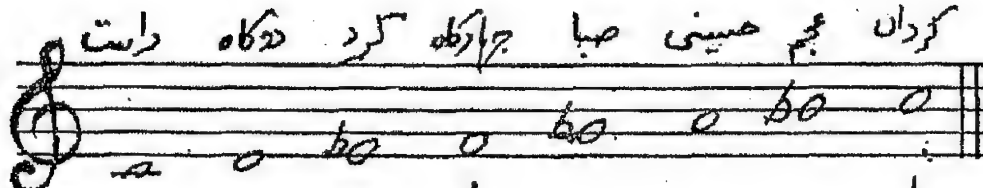


رابعة جنس حجاز على النوا | خامسة جنس نواوند على الراست

تطابق هذه النغمة مقام دو مينير هارمونيك .

نواوند مرصع أو منبهر نواوند من فصيلة النهاوند

کردان عجم حسینی صبا چهارگاه کرد دوگاه راست



خامسة جنس حجاز على الجهارگاه | رابعة جنس نواوند على الراست

نواٲر من فصيلة النكرين

كرٲان ماهر صاار نوا حجار كراا اوكاه رااا

رابعة جنس حجار على النوا | خامسة جنس نكرين على الراااا

نكرين من فصيلة النكرين

كرٲان عجم حسيني نوا حجار كراا اوكاه رااا

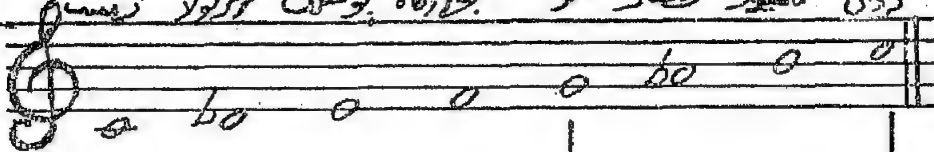
رابعة جنس نكرين على النوا | خامسة جنس نكرين على الراااا

بسنبره من فصيلة النكرين

كرٲان اوا صيني نوا حجار كراا اوكاه رااا

رابعة جنس رااا على النوا | خامسة جنس نكرين على الراااا

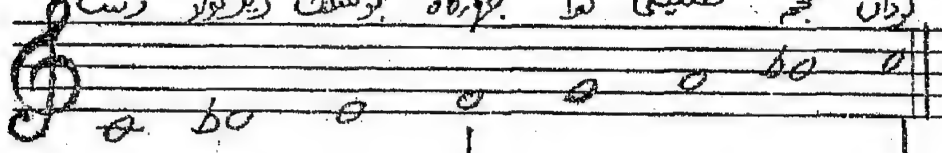
حجاز كار اى عمل الحجاز من فصيلة الحجاز

کردان ماهیز صهار نوا چهارگاه بوسلان زیرکوار راست  
  
 رابعة جنس حجاز على النوا خامسة جنس حجاز على الراست

هذه النغمة مصورة على الدوگاه تسمى شاهناز وعلى العشران تسمى سوزدل  
 (أى محرق القلب) وعلى الجهارگاه تسمى مهارگاه ترکی

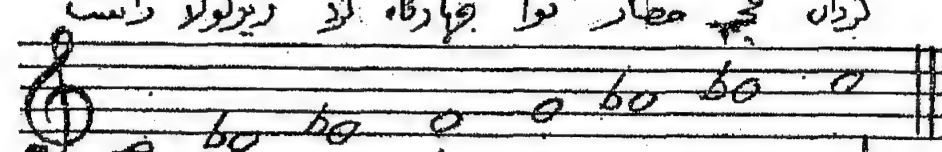
من فصيلة الحجاز

زنکهاره

کردان عجم حسینی نوا چهارگاه بوسلان زیرکوار راست  
  
 خامسة جنس چهارگاه على الجهارگاه رابعة جنس حجاز على الراست

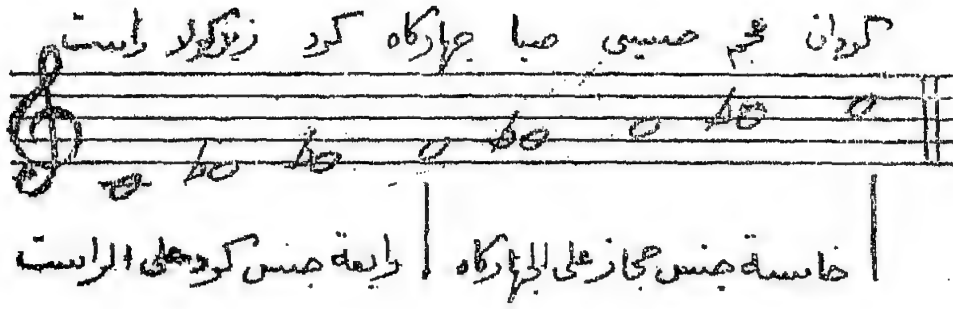
من فصيلة الكردي

کردیلی مجازگار

کردان عجم صهار نوا چهارگاه کرد زیرکوار راست  
  
 خامسة جنس زوند على الجهارگاه رابعة جنس کرد على الراست

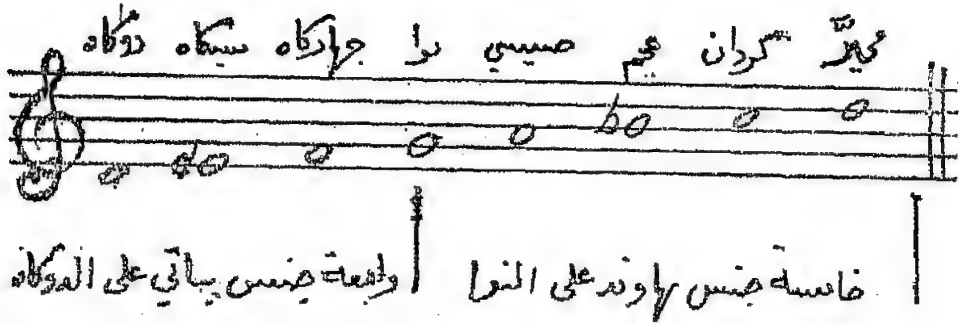
من فصيلة الكردي

طرز نوین



بياتي

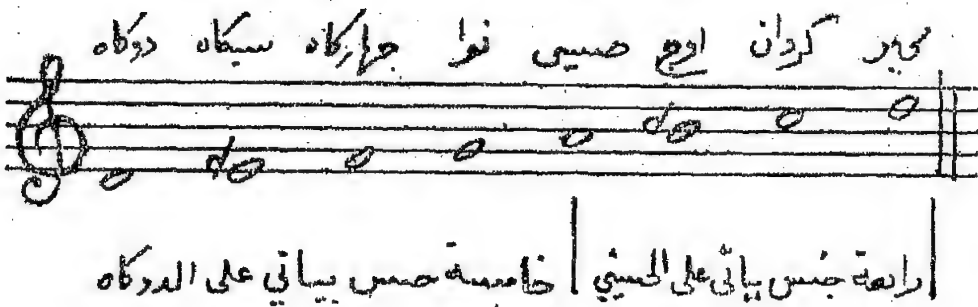
من فصيلة البياتي



إذا عمل بنغمة العجم المعاق ( أي نغمة العجم المؤسسة على درجة الجهاركاه من غير تعدى درجة العجم ) وبنغمة الكرد على المحير سميت النغمة عجم مرصع وإذا كان الاستهلال بجنس الراست على الدوكاه ( نيشا بورك ) وكان الختام بجنس البوسليك على النوا ثم بجنس البياتي على الدوكاه مع مداعبة الراست سميت النغمة اصفرهانه

محير

من فصيلة البياتي

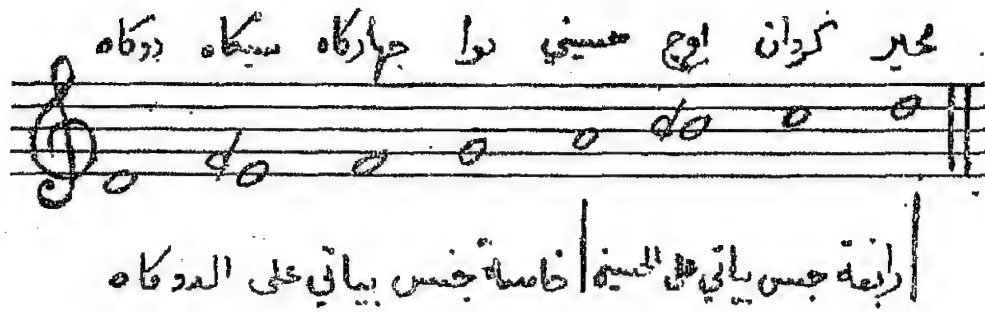


يجري العمل عند الاستهلال بالبياتي على المحير دخولا من درجة الكردان .

إذا ظهر جنس الراس على النوا واستعمل بكثرة سميت النغمة طاهر

من فصيلة البياتي

حسيني



تظهر شخصية هذه النغمة باستعمال البياتي على درجة الحسيني . وفي الهبوط يستبدل درجة الأوج بالمعجم .

من فصيلة البياتي

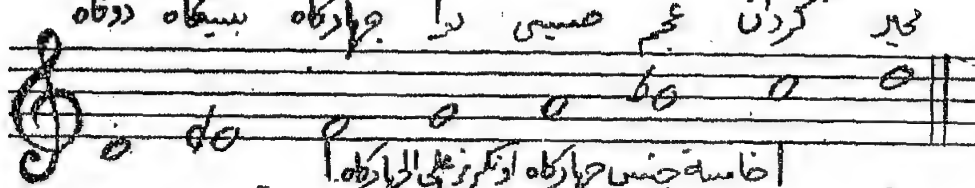
حسيني كاهنزار

درجات هذه النغمة وأبعادها الصوتية هي نفس درجات وأبعاد نغمة الحسيني المبينة بعاليه وتظهر شخصيتها بالعمل بجنس الحسيني على درجة الحسيني وجنس الحجاز على درجة النوا وذلك بالبدا من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحير للعمل في دائرة نغمة البياتي على الحسيني ثم الصعود إلى جنس ياتي على المحير ، وعند النزول يعمل بجنس البوسليك ثم بجنس الحجاز على النوا .

من فصيلة البياتي

عرضبار

مهر کردن عجم صیسی نوا چهارگاه بیهکاه دوگاه



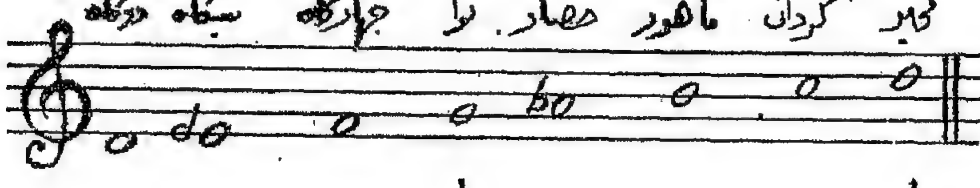
اخاسه جنس چهارگاه اوکریز علی الحارگاه

اخاسه جنس حجاز علی النوا | رابعة جنس یاتی علی الدوگاه

نغمة مرکبة تقوم شخصيتها على اظهار نغمة العجم ونغمة الجهارگاه .

## قره قاز - شورى من فصيلة البياني

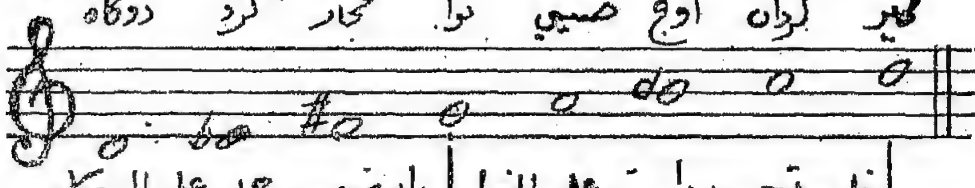
مهر کردن ماهر چهار نوا چهارگاه بیهکاه دوگاه



اخاسه جنس حجاز علی النوا | رابعة جنس یاتی علی الدوگاه

## مجاز من فصيلة الحجاز

مهر کردن اوج صیسی نوا حجاز کرد دوگاه



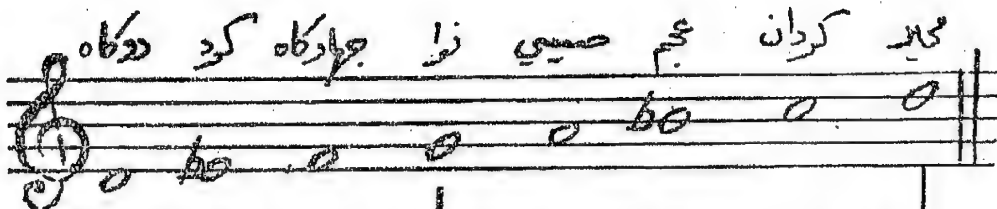
اخاسه جنس رست علی النوا | رابعة جنس حجاز علی الدوگاه

بوسلف

## کردى من فصيلة الكردى



محر کردن عجم صبي نوا چهارگاه کرد دوگاه

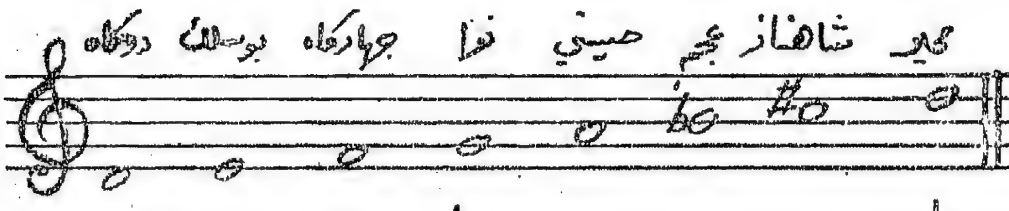


خامسة جنس تهاوند على النوا | رابعة جنس کرد على اندوگاه

من فصيلة البوسلاك

بوسلاك

محر شاهناز عجم صبي نوا چهارگاه بوسلاك دوگاه



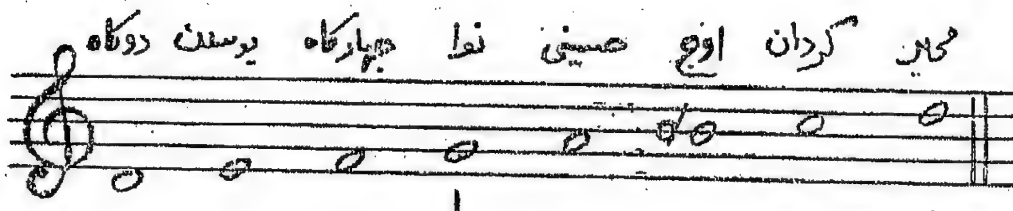
خامسة جنس تکرير على النوا | رابعة جنس بوسلاك على البدگاه

تداعب الزيركوله قبل الاستقرار .

من فصيلة البوسلاك

عشای مصری

محر کردن اوج صبي نوا چهارگاه یوسن دوگاه

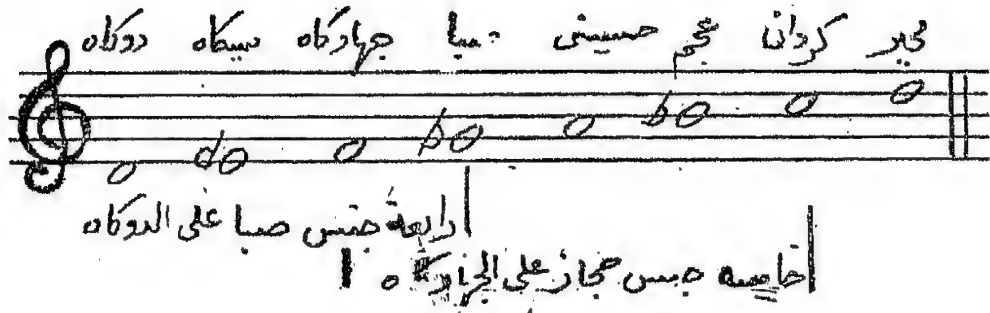


خامسة جنس راست على النوا | رابعة جنس بوسلاك على البدگاه

یداعب ال راست قبل الاستقرار .

من فصيلة الصبا

صبا

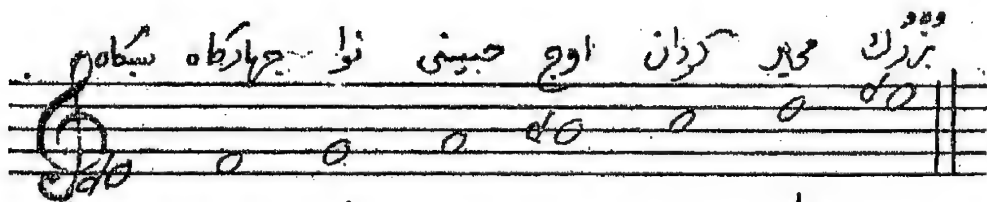


يطرق جنس الحجاز باستعمال عربة الشاهناز بدلا من المحير فدرجتي جواب  
البوسلك والمهوران .  
إذا استعملت عند الاستقرار عربة الكرد بدلا من السيكا كانت النغمة  
صبا زمزم .

## صبا بوسلك من فصيلة البوسلك

هو نفس مقام الصبا ولكن عند الختام يكون الاستقرار على الدوكاه بجنس  
البوسلك أى بإبدال السيكا ببوسلك .  
وعلى هذا النحو تتركب نغمات أخرى كثيرة مثل يمانى بوسلك وحجاز  
بوسلك وشاهناز بوسلك الخ فيستعمل فيها بالنغمة الأولى وتختتم بجنس البوسلك  
على الدوكاه ( أنظر في هذا المصدد صحيفة ١٩٢ ) .

## سيكا من فصيلة السيكا

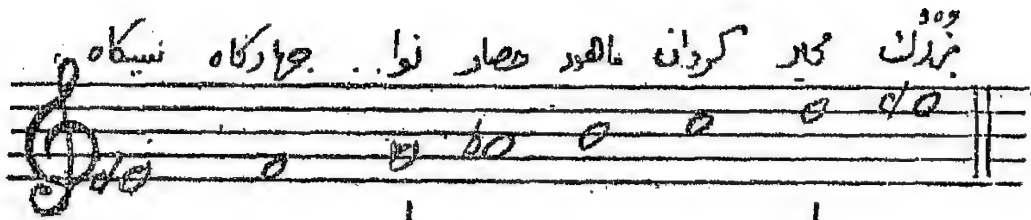


أخامسه جنس راست على النوا  
ثلاثة جنس سيكا على السيكا

يسمى المقام ما به إذا استعمل العجم بدلا من الأوج في الهبوط .

## هزام

من فصيلة السيكاه

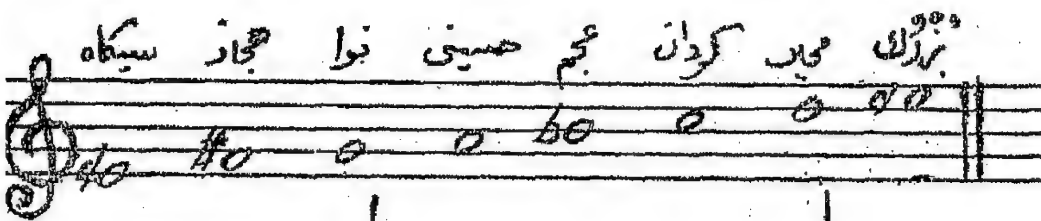


بمركز مبد كروان مالهود حصار نوا... جواركاه نسيكاه

خامسة جنس حجاز على النوا | ثالثة جنس سيكاه على النسيكاه

## مستعار

من فصيلة المستعار



بمركز مبد كروان عجم حسيني نوا حجاز سيكاه

خامسة جنس نوا على النوا | ثالثة جنس مستعار على السيكا

هذا هو تركيب مقام المستعار وتحليله كما وردا في الكتاب الذي أصدره مؤتمر الموسيقى العربية في سنة ١٩٣٢ وقد اختلفت آراء الموسيقيين فيه فيما يختص بدرجة الثانية . فمنهم من أخذ برأى المؤتمر واعتبرها عربة حجاز ومنهم من رأى العمل بمقام السيكاه والاقتصار على لمس عربة الحجاز كحساس الجنس البوسلك على النوا قبل الاستقرار على درجة السيكاه ومنهم أخيرا من قال بأن الدرجة الثمانية المذكورة هي نيم الحجاز لا عربة الحجاز .

وعندنا أن رأى الأخير هو الأقرب إلى الصواب وذلك

للاسباب التالية :

أولاً : ان وجود عربة الحجاز كدرجة ثانية للمقام يجعل البعد بينها وبين الدرجة الأولى خمسة أرباع الطنيني وهو بعد ثنائى شاذ منفرد لم يعمل به إلى الآن فى الأغاني المصرية ولم يرد له ذكر لا فى السلم الشرقى ولا فى السلم الأفرنجى .

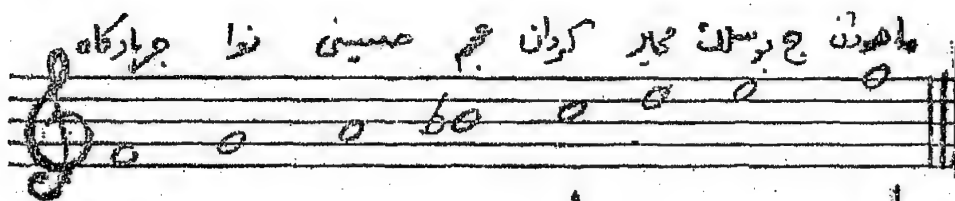
ثانياً : ان العمل بالرأى الثانى يفقد المقام الطابع المراد اصطفاغه به ولا يميزه كثيراً عن غيره من مقامات السيكاه .

أما اتخاذ نيم الحجاز بدلاً من العربة فمن شأنه أن يخفض البعد بين الدرجتين الأولى والثانية ربع طنيني فيجعله أربعة أرباع أى الطنيني الكامل ويعمل البعد بين الدرجة الثانية والثالثة بعداً متوسطاً مكوناً من ثلاثة أرباع الطنيني وهما بعدان مألوفان لحن منهما المطرب الشهير إبراهيم القبانى دوره المعروف تضحكى الحوادث فى غرامى وأظهر بهما خصائص وشخصية النغمة أتم ظهور .  
وبناء على ما تقدم يكون تركيب مقام المستعار هكذا :



خامسة جنس نزارت على النعا | ثالثة مستعار على السيكاه

جربارگاه أو شاه ور من فصيلة الجهارگاه



رابعة جنس جربارگاه على الكردان | خامسة جنس جربارگاه على الجهارگاه

هذه هي أهم النغمات المستعملة في مصر الآن وأوسعها انتشارا نرى أن فيها  
القدر الكافي لتمكين المؤلف من اظهار مواهبه الفنية والتعبير عما يخالج نفسه  
من شعور ووجدان مختلفة .

لا نخلو أية نغمة من النغمات البينة بأعلا من درجة بارزة مسيطرة على  
درجاتها الأخرى ، وهذه الدرجة المسماة بالغاز هي غالبا الدرجة الخامسة بالنسبة  
لأساس المقام وقد تكون أيضا الثالثة أو الرابعة في بعض النغمات .

ولمعرفة النغمة التي يستعملها الغني أو العازف يجب على السامع أن يوجه التفاته  
قبل كل شيء ، إلى الجذع ثم إلى الفرع فمن الأول يتعرف على الفصيلة ومن ترتيب  
درجات الثاني يصل إلى النغمة المقصودة .

ومما يحسن ملاحظته في هذا الصدد أنه إذا مر العازف مرورا على درجة  
صوتية ما قبل دخوله إلى النغمة المراد استعمالها فلا يجب في هذه الحالة أن يحسب  
لها أى حساب عند تكليف النغمة المذكورة نظرا لأنها لم تستعمل إلا كسند فقط  
لدرجة الدخول ولذا سميت بالظهير .

### الايقاع

الايقاع هو النظام البياني الموزون الذي به تضبط المسافات الزمنية المختلفة .  
ولذلك فهو يعتبر من أهم عناصر الموسيقى .

يتزن اللحن بتجزئته إلى مسافات زمنية متساوية يقال لها وحدة .

المسافة الزمنية الفاصلة للوحدات ليست كلها متساوية . فمنها ما هو سريع  
ومنها ما هو بطيء .

تطول المسافة الزمنية في الوحدة البطيئة وتقصّر في الوحدة السريعة .  
فاذا تساوى الزمن في جملتين موسيقيتين كان عدد الوحدات في الجملة  
البطيئة أقل منها في الجملة السريعة .

تنقسم الوحدات الى ثلاثة أنواع : كبيرة ومتوسطة وصغيرة

الكبيرة هي ما كانت مدتها تتراوح بين  $1\frac{1}{2}$  ثانية و  $1\frac{2}{3}$  ثانية أى بمعدل ٤٠  
إلى ٥٢ وحدة في الدقيقة ، وهي تستعمل غالبا في الأديان والبشارف .

والمتوسطة ما كانت مدتها تتراوح بين ثانية واحدة و  $\frac{2}{3}$  من الثانية أى بمعدل  
من ٦٠ الى ٩٢ وحدة في الدقيقة .

والصغيرة ما كانت مدتها تتراوح بين  $\frac{2}{3}$  و  $\frac{1}{2}$  من الثانية أى بمعدل من  
١٣٢ الى ٢٠٨ وحدة في الدقيقة .

وفي الكتابة الموسيقية تمثل الوحدة الكبيرة بعلامة الروند والوحدة المتوسطة  
بعلامة النوار والوحدة الصغيرة بعلامة الكروش .

#### الأوزان أو الضربات

ان أهم شرط من الشروط التي يجب أن تتوفر في الموسيقى هو أن تكون  
موزونة لكي لا تظهر محتملة مرتبكة .

والوزن أو الضرب ( ١ ) هو مسافة زمنية مكونة من وحدة زمنية فأكثر  
تضرب على الدف بطريقة خاصة ثم تكرر مثنى وثلاث ورباع الى أن ينتهي اللحن .  
تضرب الوحدة بنقرات وسكتات .

---

(١) وجمعه ضروب أو ضربات ، ويقال له في تركيا أصول .

والنقرات نوعان : التلك وهو الذى يضرب على صنوج الدف ؛ أو بقبضة اليد فى حالة عدم وجود دف ، ويدل على موضع الضعف من الوزن ، والدم أو التم وهو الذى يضرب على رق الدف أو باليد مبسوطة ( ١ ) ويدل على موضع القوة والضغط من الوزن .

والوحدة نوعان أيضا : متوسطة وهى التى تعادل علامة النوار فى مقدارها الزمنى وصغيرة وهى التى يتعادل زمنها مع زمن علامة الكروش .

لكل ضرب نوع وحدته وعددها فى الدقيقة حسب تركيبه والسرعة التى يجب أن يؤدى بها .

والدلالة على الضرب فى الكتابة الموسيقية يستعمل كسر بسطه عدد الوحدة ومقامه نسبتها الى وحدة الروند الكبيرة . فضرب المصمودى مثلا يدون هكذا  $\frac{8}{4}$  أو  $\frac{8}{4}$  أى ان مجموع ما يحتوى من الوحدات ، دقات وتيكات وسكتات ، من أوله الى آخره ، هو ثمانية من أرباع الروند ( نوار ) أى ثمانية من الوحدات المتوسطة وضرب السماعى الثقيل يدول  $\frac{10}{8}$  أى ان مجموع وحداته عشرة من أثمان الروند ( كروش ) أو عشرة من الوحدات الصغيرة .

تختلف الأوزان عن بعضها اما بنسوع الوحدة واما بمجموع الوحدات المقررة لكل وزن اذا كانت من نوع واحد واما بترتيب الوحدات فى الوزن اذا تماثلت فى نوعها ومجموعها .

ومن تركيب الوزن يتبين اذا كان من النوع البسيط أو الأعرج .

( ١ ) فى استامبول وسوريا يدقون الدم باليد اليمنى والتلك باليد اليسرى وفى بعض البلاد الشامية والعربية يدقون الضروبات بالأرجل .

فالبسيط هو الذى يمكن تقسيم وحداته اثنين اثنين بدون كسر واحدة منها .  
والأعرج هو الذى لا يمكن تقسيم وحداته اثنين اثنين بدون  $\frac{1}{2}$  كسر واحدة منها .

يبلغ عدد الأوزان المستعملة في مصر ٢٢ وزنا ١٧ منها على الوحدة المتوسطة  
و ٥ على الوحدة الصغيرة .

الأوزان التي تأتي على الوحدة المتوسطة هي : الأربعة والعشرون ،  
 الشنبر ، الورشان ، الستة عشر ، الحجر المصدر ، الرهيج ، الفاخت ، الأوفر ،  
 الخمس ، النوخت الهندي ، الحجر ، المربع ، المدور ، المصمودي ، النوخت ،  
 السماعي الدارج ، الفالس .

والضروب التي تأتي على الوحدة الصغيرة هي : الظرفات ، السماعي الثقيل ، الأقصاق ، الدور الهندي ، السماعي السريشد .

الأوزان التي تأتي على الوحدة المتوسطة (١)



الأربعة والعشرون - بسيط -  $76 \frac{1}{2}$  مترونوم

تک دم نک دم نک دم انت دم  
م م م م م م م م م م م م  
نک دم نک دم نک دم نک دم نک دم

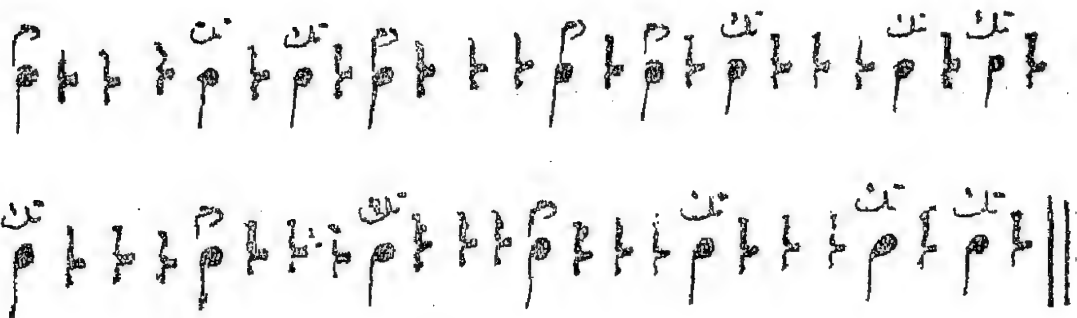
(١) قراءة الأوزان تكون من اليسار إلى اليمين وفقاً لتدوين العلامات الموسيقية .



ومنـــــــــــــــــه

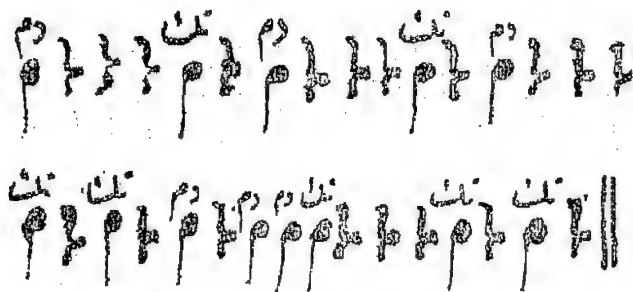
( ورقا على الغصون ) مقام عراق  
( كللى يا سحب تيجان الربا بالخللى ) « چهارگاه

السمنر - بسيط <sup>٢٨</sup> ٧٦ مترونوم



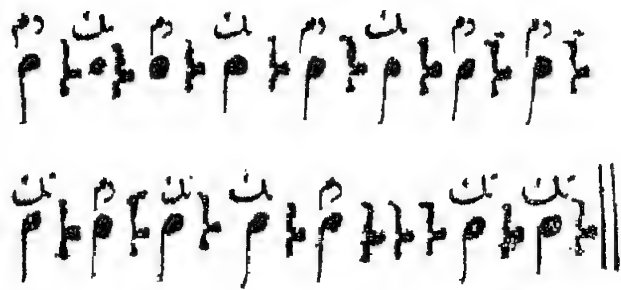
ومنه : ( زالت الأراح عنا ) مقام بياتی - ( بدر حسن قد تبدي ) مقام  
راست - ( حامل الهوى تعب ) مقام راست - ( اشفعوا لى يا آل ودي ) مقام  
سيكاه - ( يا حسن المعاني ) مقام بياتی .

الورشان - بسيط <sup>٣٢</sup> ٧٢ مترونوم



ومنه : ( قاتلى بغنج الكحل ) مقام بياتی - ( عازلى فى الأغيد الأانس )  
مقام نكریز - ( راق النسيم ) مقام چهارگاه .

الستة عشر - بسيط ٢٢ ٨٤ مترونوم



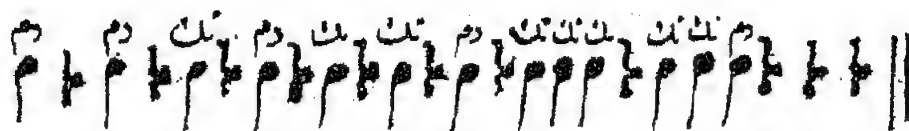
ومنه : ( هبت رياح المحبة ) مقام حجاز - ( كثير النغمات ) مقام حجاز  
( قام يسمى ) مقام راست .

المحجر المصمر - بسيط ٢٨ ٧٢ مترونوم



ومنه : ( زارني باهي الحيا ) مقام هزام

الرهج - بسيط ٢٤ ٧٢ مترونوم



الفاخت - بسيط ٧٢ مترونوم



|| ن ت م ن ت م ن ت م ن ت م ||

المختص - بسيط ١٦ ٧٦ مترووم

የተገኘው የጥቅም ስራ

ومنه : ( فتحت ازهار ) مقام هزام - ( بدری أدر كأس الطلأ )  
مقام حجاز - ( يا بعيد الدار موصولاً بقای ولسانی ) مقام هزام - وجهك مشرق  
بالأنوار ) مقام سبکاه .

نوفت هندی - أعرج <sup>۱۶</sup>/<sub>۴</sub> ۷۶ مترو نوم

ومنه : (عازلی فی ہوی الحبیب) مقام حجاز کار - (یا حمام الأیك) مقام

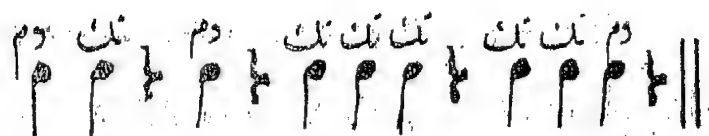
نواثر - ( یا مخجل الأُقار ) مقام بیانی - ( یا غزال مالک ) مقام حجاز

المحجر - بسیط ۱۴  
۸۴ مترونوم



ومنه : ( یا تری بعد البعاد ) مقام راست - هل علی الاستار هتک ( مقام حسیبی أو فرحفا - ( هجر فی حبیبی ولا ذنب لی ) مقام حجاز - ( منیتی عز اصطباری ) مقام نهاوند - ( بنت کرم یتموها أمها ) مقام هزام - ( بدت من الخدر ) مقام بیانی - ( دع عنک هجری ) مقام بیانی .

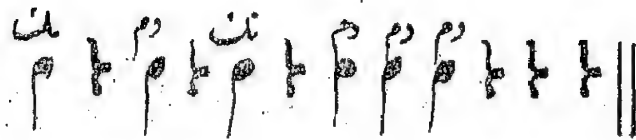
المربع - أعرج ۱۳  
۷۲ مترونوم



ومنه : حیر الأفکار بدري مقام کردان - اسقني الراح مقام حجازکار  
لیالی الوصل عندی عید « حجاز - ماس عجبا « سیکاه  
صال وسنان الجفون « سیکاه - جل من أنشا جمالك « عراق  
یا عذیب المرشف « راست - رمانی بسهم هواه « نهاوند  
زارنی المحبوب لیلا « « - صاح قم لاجان هیما «  
یا بدر تم فی سما الجمال « مربع - طاف بالآقداح « بیانی

۷۲ مترونوم

المصمودی - بسیط ۱۲



ومنه : راعی الیواقیت مقام راست - فیک کل ما اری حسن مقام بیانی  
شجنی یفوق علی الشجون » عراق - یا هلیلا مطلقه  
قال لی صنو الغزال » راست .

۷۲ مترونوم

المصمودی - بسیط ۸



ومنه : أحن شوقا إلى دیار مقام راست - یا شادی الأحنان مقام راست  
أنا لا أسمع المسیم » صبا - هجرنی فدعنی » حجاز  
یا حمام مالک » حجاز - وجنات الغید »  
أملی بحیاتک » بیانی - نفس أمانیها »  
أنا فی زمانی بما ارتضی » کردان - یا هلالا لاح یحلی » بیانی  
دع یا عزولی عنک اللوم » چهارگاه - انت حسن اسمک » حسینی  
یا بعید الدار » قرجار .

۷۲ مترونوم

النوخت - أعرج ۷





ومنه : ملا الكاسات وسقاني مقام راست - أهوى قمرًا مقام صبا  
العداري المائسات » » - يا غصين البان » حجاز  
زارني منيتي » چهارگاه - يا غزالا ماس عجا »  
لما بدا يتثنى » نهانند - مائس الأعطاف » سيكاه  
يا زاهي الليل » » - غزال تو كي »  
ألا يا من سلب عقلي » بياني - كل روح وراح »  
طرز الريحان » » - يا وحيد الغيد »  
أيا مرادى إلى كم » » - فتنا مطرب الحان » حجاز كار  
املا لي الأقداح » » - مليك الحس في وقت التصافى » عراق

ۛ ۛ ۛ ۛ ۛ ۛ ۛ ۛ

و منته : صاحب خبر      مقام کردن - ما احتیالی      مقام حجاز

أنا من وجدی      « سیکاه - بابی باهی الجمال      « عراق

طاف محبوبی بکاس المدام      «      « صب یخال ملید که      « چهارگاه

صاح هات الراح      «      « قوموا یا ندای      « صبا



المزور الهندي - أعرج ٧ ١٦٨ مترونوم

نك دم نك نك دم  
م م م م م م م م

ومنه : صحت وجدا مقام سازكار

السماعي السريتم (الطار) - أعرج ٨ ٢٠٨ مترونوم

نك دم  
م م م م م م م م

ومنه : ساعد الغزال المحبوب مقام حجاز - الزهر في الروض قد تكال مقام راست  
من غنى البسابل » »

هذه هي الأوزان الشائع استعمالها في مصر مدونة طبقا لوضعها الأصلي .  
وفي هذا المقام يجدر التنويه بأنه ليس من الضروري أن يكون التلحين من  
الوحدة التي يبدأ بها الضرب فمن الجائز الدخول إلى اللحن من أي وحدة من  
الوحدات الأخرى ما عدا كل وحدة محصورة بين وحدتين فأكثر، أما الاستقرار  
فيكون إما على الوحدة التي ينتهي بها الضرب أو على الوحدة السابقة لوحدة  
الدخول ، كما أنه في الامكان أيضا تقليل السكتات أو زيادتها بأن تلغى سكتة  
وتستبدل بتك أو دم أو تلغى دم أو تك وتستبدل بسكتة مساوية لها في  
مقدارها الزمني ولكن بشرط أن يحتفظ بالضرب بطابعه الأصلي كما هو حاصل  
مثلا في المصمودي والسماعي الدارج والسماعي الثقيل الخ .

هذا ولا يفوتنا أن نلفت النظر إلى أنه توجد ضروب أخرى خلاف  
الضروب آنفة الذكر لم تستعمل في مصر إلا قليلا جدا فلم يزد عدد الموشحات  
التي لحنت على بعض منها عن موشحة واحدة ، كما أنه توجد أوزان شائعة في  
سوريا والجزائر لم يطرقتها ملحنون بالمرّة مع أنها جذابة مفرحة سهلة الإيقاع نذكر  
بعضها منها فيما يلي لعل ملحنينا الأفاضل يعملون على انتشارها بالاكثار  
من التأليف عليها :

نك نك دم  
|| م م م ٦ م ||

أصول صوفيان ٩٢ م٢

نك دم نك دم  
|| م م م م م م ||

سفنكين سماعى ٩٢ م٢

نك دم نك دم  
|| م م م م م م ||

أصول مدور عربى ٨٤ م٢

دم دم نك نك دم نك  
|| م م م م م م م م ||

عويص ١٢٠ م٢

ومنه : حى دعائى مقام كلغزار

نك نك دم  
|| م م ٦ م ٦ م ||

ترك أقصاغى ١٥٢ م٢

دم نك دم نك  
|| م م ٦ م ٦ م ٦ م ||

نهم أقصاق ١٥٢ م٢

قائمه قوتى ٨ ١٦٨ مترو نوم

خوش رنك ١٧ ١٦٨ مترو نوم

ومنه : سل فينا اللحظ هنديا مقام حجاز

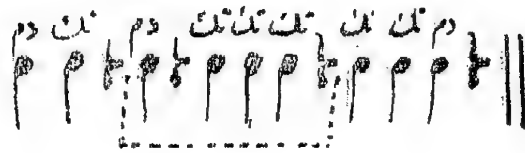
ومما تحسن الاشارة اليه في هذا المقام أن ضربى السنكينى سماعى وأصول المدور العربى مكونان من نوع واحد من الوحدة ويحتويان على عدد واحد منها ولا يختلفان إلا فى التركيب فقط ومع ذلك نجد أن لكل واحد منهما طابع خاص يميزه عن الآخر وكذلك الأمر فيما يختص بالدور الهندى والضرب الذى سمّيته نيم اقصاق فهلى الرغم من أنهما لا يختلفان عن بعضهما إلا فى استعمال سكتة بدلا من التثك الأولى فى الضرب الأول فإن لكل منهما أيضا طابع مميز يختلف اختلافا بينا عن طابع الآخر .

## الرباط

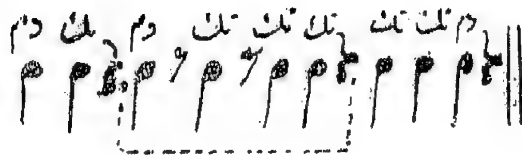


لا يزال بعض من ضاربى الرق متخذين فى توقيهم للأوزان المتوسطة التى يتوالى فيها دم فسكتة فتلاثة تكوك طريقة لا تنطبق على التركيب الأصلى لتلك الأوزان ظنا منهم بأنها حلية أو مهارة فى الشغل . وهذه الطريقة التى أطلقوا عليها اسم الرباط هى عبارة عن تحويل السكتة المتوسطة الفاصلة بين الدم والثلاثة تكوك إلى سكتتين صغيرتين ونقل التثك الأول والسكتة الصغيرة الثانية كل منهما محل الآخر .

مثال ذلك : الميزان الأصلي لوزن المربع هو ، كما سبق القول ، هكذا :



ولكنه بالرباط وقع هكذا :



غير أن هذا النوع من الضرب ليس معروفاً في تركيا ولا في سوريا ولا يخرج عن كونه تعقيداً لا مبرر له فضلاً عن خلوه من كل ذوق فني ولهذا ننصح بعدم استعماله .

## التصوير

كثيراً ما يتعذر على المغي أن يساير طبقة الآلات التي تصحبه ، أما لارتفاعها عن درجة صوته أو لانخفاضها عنه . وكثيراً ما تنشد الألحان من نغمات غير نغماتها الأصلية لكي ترتفع طبقتها فتلذذ السامع . ففي هذه الحالات يلجأ العازفون إلى الطريقة المسماة بالتصوير وبالفرنسية ترانسبوزيسيون ( transposition ) والتي هي عبارة عن توقيح النغمات من غير مواضعها الأصلية مع مراعاة الاحتفاظ بنسب أبعادها الصوتية .

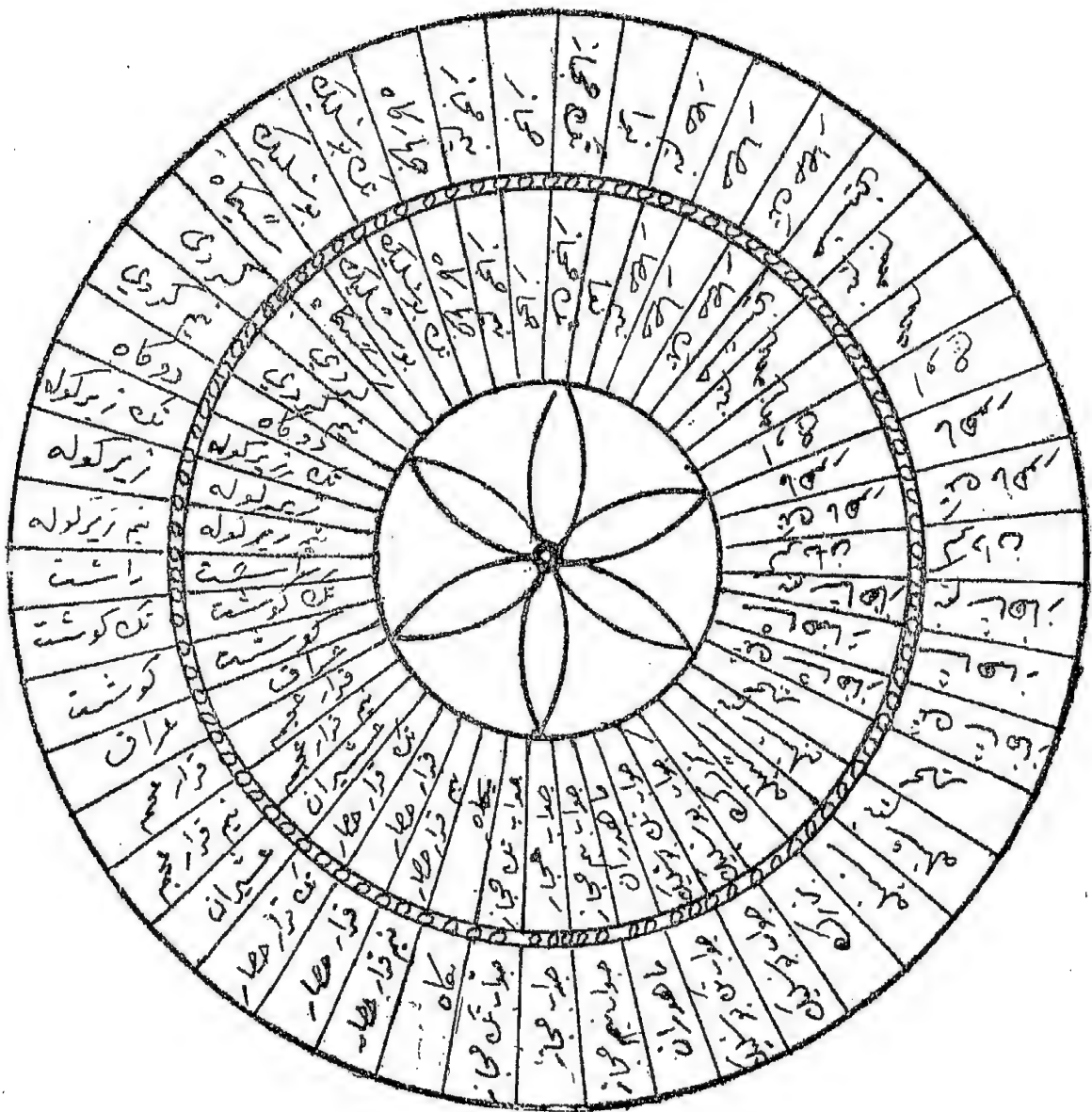
فاذا أردت مثلاً أن تصور نغمة الهزام من درجة الراسيت عليك أن تعتبر

الدرجة المذكورة سيكاه وتصعد منها تدريجيا طبقا لمسافات درجات نغمة الهزام فتظهر لك النتيجة الآتية :

المسافة في الديوان الأصلي	ما يقابلها في الديوان المصور
سيكاه - جهاركاه - ٣ أرباع الطنيني	راست - تك زير كوله
جهاركاه - نوا - ٤ » »	تك زير كوله - سيكاه
نوا - حصار - ٢ » »	سيكاه - تك بوسلاك
حصار - ماهور - ٦ » »	تك بوسلاك - نيم حصار
ماهور - كردان - ٢ » »	نيم حصار - تك حصار
كردان - محير - ٤ » »	تك حصار - أوج
محير - سيكاه - ٣ » »	أوج - كردان

فنغمة الهزام مصورة على درجة راست تتكون اذن من راست وتك زير كوله وسيكاه وتك بوسلاك ونيم حصار وتك حصار وأوج وكردان ، وذلك لأن المسافات التي بين هذه الدرجات تتساوى تماما مع مسافات الدرجات الأصلية لنغمة الهزام .

وتسهيلا لعملية التصوير وضع أهل الفن قديما دائرتين ، الواحدة كبيرة والأخرى صغيرة متحركة داخلية ضمن الأولى ، ومكتوبا على استدارة كل منهما أسماء القامات والانصاف والارباع ، مع تقسيمها أقساما متناسبة . فاذا أردت تصوير نغمة يكفي أن تدوير الدائرة الداخلية المتحركة حتى تتعاضد النغمتان المطلوب تصوير احدهما من الأخرى فحينئذ يظهر لك بكل وضوح وبدون تعب أو ضياع وقت أسماء الدرجات المكونة لكل نغمة من النغمتين المذكورتين .



## الفصل الرابع عشر

السلم الموسيقي

من الثابت المقرر رياضيا أن الصوت في ارتفاعه أو انخفاضه يتناسب تناسباً عكسياً مع طول الوتر . فكلما زاد الطول انخفض الصوت والعكس بالعكس .

وإذا كان الوتر وهو مطلق يعطي نغمة القرار فيمسه من نصف طوله يعطي نغمة الجواب وعلى ذلك تكون نسبة درجة ( تردد ) الجواب إلى القرار كنسبة  $\frac{4}{3}$  ( صحيفة ١٠٦ )

أما الأصوات المتوسطة فنسبها تابعة لتضاعفها التدريجي من القرار إلى الجواب .

على أساس هذه النظرية الرياضية حددت درجات ومسافات الأصوات ووضع النظام المسمى بالسلم الموسيقي .

يتكون السلم الموسيقي من العناصر الآتية: الصوت أو النغمة، والدرجة، ونسبة كل درجة إلى أخرى ويقال لها مسافة صوتية .

كل هذه النظريات كانت معروفة في أيام الجاهلية . فقد وضع أصولها الموسيقيون الحجازيون في عهد ابن مسجع في القرن الأول الهجري ثم تطور السلم العربي في عهد اسحق الموصلي في القرن الثاني وفي عهد الفارابي في القرن الرابع وجاء صفى الدين عبد المؤمن ووضع سلماً جديداً اعتبر أكمل سلم

في تقسيمه (١) ، غير أن السلام المذكورة كانت كثيرة التعقيد فلم تقو على مجابهة التطورات الموسيقية في نحوها واتساعها ولذلك لم تلبث أن قل شأنها وبطل العمل بها وأهملت تماما بعد زمن ليس بالطويل .

وهكذا ظلت الموسيقى العربية ، على الرغم من تطورها المعروف ، بدون نظام مؤسس على قاعدة علمية صحيحة وقوانين فنية ثابتة .

وانه لمن الخطأ أن يسند هذا النقص الفني إلى جهل أو إهمال أو تقصير فالحقيقة أن التأخير في اقرار النظام سالف الذكر انما جاء نتيجة للظروف السيئة التي أحاطت بالبلاد من زمن بعيد والتي لم تترك للعرب مجالاً للتفكير لا في الموسيقى ولا في غيرها من الفنون الجميلة . فقد ظلت بلادنا المصرية منذ أن انقرضت الدولة الأيوبية إلى أواخر القرن الثامن عشر ميداناً للفوضى والاضطراب والفساد فتدهورت فنونها وعلومها حتى كادت تندثر . ومن هذا التاريخ لغاية منتصف القرن التاسع عشر كانت منهمكة في الحروب والحملات والغزوات فلم يكن للفنون - وعلى الأخص الفن الموسيقي - نصيب يذكر من الالتفات والرعاية لانصراف الافكار إلى الشؤون الاجتماعية والاقتصادية في البلاد .

فلما استقرت الأمور وأخذت البلاد في الانتعاش والتطور في جميع نواحيها العلمية والفنية والأخلاقية شرع المشتغلون بالموسيقى في بحث موضوع السلم العربي وكتبوا عنه الفصول الطوال دون أن يصلوا لسوء الحظ إلى نتيجة رياضية مقبولة .

---

(١) راجع تاريخ السلم الموسيقي العربي بقلم الدكتور هنري فارمر المنشور في كتاب مؤتمر الموسيقى العربية .



فازاء هذه الحالة ونظرا لشدة احتياج موسيقانا الى نظام يقوى عند الموسيقيين ملكة التأليف ويمهد السبيل الى ادخال آلات موسيقية ثابتة وألوان غنائية جديدة أبدى المغفور له الملك فؤاد الأول ، بما عهد فيه من السهر على نهضة البلاد في جميع مرافقها العامة والفنية ، رغبته السامية في عقد مؤتمر للموسيقى العربية يشترك فيه كبار العلماء والمشتغلون بالموسيقى من أجنب وأشراق ومصريين يكون الغرض منه تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية وعلى الأخص اقرار السلم الموسيقي العام .

وعملا بهذه الرغبة العالية قررت الحكومة المصرية عقد المؤتمر المذكور فصدر الأمر الملكي بتشكيل لجنة تنظيم المؤتمر في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ وأرسلت الدعوة الى حضرات الأعضاء في ٧ فبراير وتحدد يوم ١٤ مارس لبدء الأعمال الاعدادية باللجان الفرعية ويوم ٢٨ منه لافتتاح أعمال المؤتمر الرسمية التي تقرر لها سبعة أيام أخرى .

وفي مارس سنة ١٩٣٤ صدر تقرير المؤتمر متضمنا التجارب التي أجريت لاثبات أبعاد السلم والمناقشات التي دارت بين أعضاء المؤتمر بشأن السلم الموسيقي العربي ، وقد تبين منه أن اللجنة الفرعية التي شكلت لبحث هذه المسألة قررت رفض السلم المعتدل والنسك بالسلم المصري . ولما عرض القرار المذكور على هيئة المؤتمر أنكر عضوان من أعضائه البارزين وجود سلم موسيقي عربي لعدم وجود اناس مشتغلين بالنظريات الخاصة به ولعدم تقديم أي اقتراح بشأنه للمؤتمر . وبعد مناقشة قصيرة قررت الهيئة الموافقة على اقتراح انشاء مجمع ( أكاديمي ) للموسيقى في مصر لدرس مسألة السلم مع المسائل الأخرى الواردة في خطبة

افتتاح المؤتمر .

واليوم وقد مضى على صدور القرار المذكور سبعة عشر عاما لم تتخذ في خلالها خطوة واحدة في سبيل تنفيذه اذ ظلت مسألة السلم الموسيقى العربي على حالها دون أى حل مما لا يتماشى مع النهضة الموسيقية الحديثة نرى أن الوقت قد حان لاثارتها من جديد ولدعوة جميع المشتغلين بالموسيقى من رياضيين واخصائيين وفنانين الى الاهتمام بهذا الموضوع الفنى الحيوى وشموله برعايتهم وعنايتهم وذلك بقتله بحثا وتحريصا وبابداء آرائهم فيه حتى اذا ما عرض على هيئة فنية عليا - وهو ما نتمنى تحقيقه فى القريب العاجل - كان حكمها فيه على ضوء دراسة وافية وفحص دقيق .

وها نحن أولاء نتقدم بخلاصة بحثنا للموضوع المذكور فنقول :

لا مناص لمن يريد الخوض فى موضوع السلم الموسيقى العربى من أن يدرس أولا وقبل كل شئء السلام الموسيقية الافرنجية المختلفة التى نظمت الموسيقى الغربية أجيالا بعد أجيال وأن يلم بالقواعد والأسس الرياضية التى بنيت عليها . بذلك يكتسب الباحث فكرة جديدة عما يمكن أن يقوم عليه السلم العربى من قواعد وأصول فيسهل البحث ثم المقارنة والمفاضلة وفى ذلك ما فيه من فائدة للجميع .

أما السلام الافرنجية المشار إليها بأعلا فهى : السلام الفيتاغورى والسلام الطبيعى والسلام المعتدل .

## السلم الفيتاغوري

بنى السلم الفيتاغوري على أساس النظرية الآتية :

الديوان الموسيقى مؤلف من ثمان نغمات متصاعدة بالتدرج حسب الترتيب الطبيعي للأصوات ، النغمة الأولى قرار والنغمة الثامنة جواب له ونسبة درجة هاتين النغمتين كنسبة  $\frac{2}{1}$

وبما أن النغمة الأولى ونسبها ( دو ) والنغمة الخامسة ونسبها ( صول ) والبعده بينهما خماسي أي كنت - يأتلفان جدا وترتاح النفس إلى سماعهما مما فقد وجد ، بعد قياس صوتيهما ، أن تردد ( دو ) يعادل ثلثي تردد ( صول ) بمعنى أنه إذا كانت النغمة الأولى مكونة مثلاً من ٢٥٠ ذبذبة في الثانية الواحدة كانت النغمة الثانية مكونة من ٣٧٥ ذبذبة في الزمن عينه وبناء على ذلك تكون نسبة الكنت المذكورة - أي نسبة صول إلى دو - كنسبة  $\frac{3}{2}$

فاذا صعدنا كنت ثانية من صول رسونا على النغمة الثانية ونسبها ( ري ) التابعة للطبقة الصاعدة التالية ونسبتها  $\frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{4}{2} = 2$  ورجوعها إلى طبقتهما القرارية تنخفض نسبتها إلى  $\frac{1}{2} : 2 = \frac{1}{4}$

وإذا صعدنا كنت ثالثة من ( ري ) وجدنا النغمة السادسة ونسبها ( لا ) من نفس الديوان ونسبتها  $\frac{5}{4} \times \frac{4}{3} = \frac{5}{3}$

وإذا صعدنا كنت رابعة من ( لا ) رسونا على النغمة الثالثة ونسبها ( مي ) في الطبقة الصاعدة التالية ونسبتها  $\frac{6}{5} \times \frac{5}{3} = \frac{6}{3} = 2$  ورجوعها إلى طبقتهما القرارية تنخفض نسبتها إلى  $\frac{1}{2} : 2 = \frac{1}{4}$

وإذا صعدنا كنت خامسة من ( مى ) وجدنا النغمة السابعة ونسميها ( سى )

$$\frac{243}{128} = \frac{3}{2} \times \frac{81}{64}$$

وأخيرا إذا نزلنا كنت من ( دو ) الجواب رسونا على النغمة الرابعة ونسميها

$$(فا) \text{ ونسبتها } 2 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3}$$

على أساس هذه النظرية الحسابية البسيطة تعينت درجات النغمات في السلم الفيتاغورى الدياتونى الماجير بالنسبة إلى درجة النغمة الأولى ( دو ) . وفيما يلي بيانها بالترتيب :

النغمة	دو	رى	مى	فا	صول	لا	سى	دو
الدرجة	١	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	٢

أما المسافة - أى النسبة بين درجتى نغمتين - فهي عبارة عن خارج قسمة درجة النغمة الحادة على درجة النغمة الغليظة إذا كانت النغمتان متجاورتين .

$$\text{فالمسافة رى - دو هي اذن } \frac{9}{8} : 1 = \frac{9}{8}$$

$$\text{ومى - رى } \frac{81}{64} : \frac{9}{8} = \frac{9}{8}$$

$$\text{فا - مى } \frac{243}{128} : \frac{81}{64} = \frac{3}{2}$$

$$\text{صول - فا } \frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$$

$$\text{لا - صول } \frac{27}{16} : \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$$

$$\text{سى - لا } \frac{243}{128} : \frac{27}{16} = \frac{9}{8}$$

$$\text{دو - سى } 2 : \frac{243}{128} = \frac{256}{243}$$

وفيما يلي جدول شامل للدرجات والمسافات سالفة الذكر

النفمة	دو	رى	مى	فا	صول	لا	سى	دو
الدرجة	١	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	٢
المسافة	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{207}{64}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{207}{64}$	

أما إذا كانت النفمتان غير متجاورتين فالمسافة بينهما هي عبارة عن حاصل ضرب درجات النفمت الكائنة بينهما .

مثال ذلك المسافة مى - سى هي  $\frac{207}{64} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{2}{3}$  أى درجة الكنت ( أنظر الجدول السابق )

هذا هو سلم فيثاغورس الديانوفى الماجير وقد أهمل للعيوب الثلاثة الآتية :

أولاً : لأنه يحتوى على مسافتين احدهما  $\frac{9}{8}$  تمثل مقاماً كاملاً ( تون )  
والأخرى  $\frac{207}{64}$  تمثل نصف مقام ( نصف تون ) ولكن نصف المقام لا يكونان مقاماً كاملاً بل ينقصان عنه قليلاً إذ  $(\frac{207}{64})$  ٢ أقل من  $\frac{9}{8}$

ثانياً : لأن الدرجات  $\frac{81}{64}$  و  $\frac{27}{16}$  و  $\frac{243}{128}$  الخاصة بثالث وسادس وسابع نفمة ممثلة بكسور معقدة وصربكة .

ثالثاً : لأنه إذا أخذنا نفمة معلومة وارتفعنا بها سبعة دواوين من جهة و ١٢ كنت من جهة أخرى - والمسافة واحدة - لوجدنا أن درجتها في الحالة الأولى تختلف عنها في الحالة الثانية كما يتبين ذلك من الشرح الوارد في الفصل الخاص بالسلم الطبيعى الكروماتى الآتى الكلام عنه .

السلم الطبيعى

يتكون السلم الطبيعى من الدرجات الفيتاغورية السابق بيانها ما عدا الثلاثة

والسادسة والسابعة التي استبدلت بدرجات أخرى قريبة جدا لها وأبسط منها وهي  $\frac{2}{3}$  و  $\frac{3}{4}$  و  $\frac{1}{8}$  على التوالي .

بنى السلم الطبيعي على أساس نظرية تآلف النغمات ، فقد وجد أن أهم تآلف وأقربه إلى الطبيعة هو التآلف الماجير المكون من نغمة أساسية وثلاثة ماجير وكنت مضبوطة أو ماجير .

ووجد أيضا أن درجة الثالثة بالنسبة إلى النغمة الأساسية كنسبة  $\frac{2}{3}$  إلى ١ ودرجة الكنت بالنسبة إلى النغمة المذكورة كنسبة  $\frac{3}{4}$  أو  $\frac{2}{3}$  إلى ١

وللحصول على درجات النغمات الأخرى المكونة للديوان الموسيقي كونوا تآلفا ثانيا من النغمة الخامسة كأساس ومن السابعة كالثالثة ومن التاسعة - التي هي جواب النغمة الثانية - كخامسة فكانت درجة السابعة  $\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{9}$  ودرجة التاسعة  $\frac{3}{4} \times \frac{2}{3} = \frac{1}{2}$  ولكن برجب - وعما إلى نغمتها القرارية تصبح  $\frac{9}{8} = 2 : \frac{9}{4}$

وأخيرا كونوا تآلفا ثالثا من النغمة الرابعة كأساس ومن السادسة كالثالثة ومن الجواب كخامسة وبما أن درجة الجواب  $\frac{2}{3}$  كانت درجة النغمة الرابعة  $2 : \frac{2}{3} = \frac{3}{2}$  ودرجة النغمة السادسة  $\frac{4}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{8}{9}$

وبناء على ذلك وبتطبيق حساب المسافات في السلم الفيتاغوري على مسافات السلم الطبيعي يصبح هذا السلم الأخير مشتملا على الدرجات والمسافات المبينة في الجدول التالي :

النفمة	دو	رى	مى	فا	صول	لا	سى	دو
الدرجة	١	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{10}{8}$	٢
المسافة	$\frac{9}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{17}{16}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{17}{16}$	

تزيد مسافة نصف المقام في هذا السلم عن مثيلتها في السلم الفيتاغورى بما يسميه الافرنج كوما comma اذاً  $\frac{17}{16} : \frac{207}{256} = \frac{11}{8}$  بدلا من واحد صحيح :

لا يخلو السلم الطبيعي هو أيضا من العيوب فانه يحتوى على مسافتين مختلفتين لبعده واحد احدهما  $\frac{9}{8}$  والاخرى  $\frac{1}{9}$  والفرق بينهما كوما وعلى مسافة نصف مقام اذا ضوعفت زادت عن مقام لأن  $(\frac{17}{16})^2 = \frac{289}{256}$  أزيد من  $\frac{9}{8}$  ومن  $\frac{1}{9}$

### السلم الطبيعي الكروماتى

مهما تكررت النغمات السبعة المكونة للسلمين الفيتاغورى والطبيعى صعبا أو هبوطا فهي لا تفي بالاحتياجات الكثيرة اللازمة للموسيقى الحديثة ولذلك زيد عددها بواسطة علامتى الديز والبيمول اللتين ترفعان وتخفضان النفمة مقدار نصف مقام . ففي حالة الرفع بالديز تضرب نسبة الدرجة فى مسافتى نصف المقام فى السلمين وفي حالة الخفض بالبيمول تقسم نسبة الدرجة على المسافتين المذكورتين .

هذا وبدلا من المسافة  $\frac{207}{256}$  يعمل غالبا بالمسافة البسيطة  $\frac{20}{24}$  المسماة نصف مقام صغير .

ولنأخذ مثالا لذلك نفمى صول دينز وصول يمول

ففى السلم الفيتاغورى درجة صول دينز  $\frac{3}{2} = \frac{2}{1} \times \frac{3}{2}$  ودرجة صول يمول  $\frac{3}{2} = \frac{2}{1} : \frac{3}{2}$

وفى « الطبيعى »  $\frac{4}{3} = \frac{1}{1} \times \frac{4}{3}$  » » »  $\frac{5}{4} = \frac{1}{1} : \frac{4}{3}$  » » »

وبناء على ما تقدم إذا رفعنا أو خفضنا كل نغمة مقدار نصف مقام حصلنا على سلم مؤلف من ٢١ نغمة يقال له السلم الطبيعى الكروماتى التام .

ولما كانت النغمة الأساسية ( التونيك ) فى الموسيقى الأوروبية الحديثة عرضة للتغيير الكثير فقد أصبح من الضرورى أن تكون كل نغمة فى السلم صالحة لأن تكون نغمة أساسية لسلم آخر محدود نام مشتمل على نفس درجات ومسافات السلم الأول .

ولكن إذا اتخذنا الأرقام السابق بيانها أساسا للعمل لاستعمال علينا ، لسوء الحظ ، الحصول على السلم المحدود المذكور كما يتضح من المثالين التالين .

الأول . فى سلم دو درجة النغمة السادسة ( لا )  $\frac{3}{2}$  أو ١٦٦٦ ر ١ ولكن فى سلم رى نجد النغمة المذكورة كنوت ودرجتها  $\frac{9}{8} \times \frac{3}{2} = \frac{27}{16}$  أو ١٦٨٧ ر ١ وهكذا تختلف درجة ( لا ) فى سلم دو عن درجة ( لا ) فى سلم رى .

والثانى . إذا اتبعنا النظرية الفيتاغورية  $\frac{2}{1}$  و  $\frac{3}{2}$  - مسافى الأوكتاف والكنوت - لاستعمال علينا الوقوف على نغمة سبق أن وقفنا على قرارها وما ذلك الا نتيجة للقاعدة الحسابية المعروفة القائلة بأنه مهما ارتفعت قوة كسر غير قابل للاختصار فانها لا تصل أبدا إلى عدد صحيح بل لا بد من أن تكون كسرا آخر .



فاذا بدأنا من دو وصعدنا ٧ طبقات أو ٤٢ مقاما كاملا كانت الدرجات كالآتي:

٢ ٤ ٨ ١٦ ٣٢ ٦٤ ١٢٨ ( أى ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ )

أما اذا بدأنا من نفس النغمة وصعدنا نفس المسافة عن طريق الكنت وعددها ١٢ لوجدنا النغمات التالية :

دو ١ صول ٢ رى ٣ لا ٤ مى ٥  
 فا-دينز ٦ دو-دينز ٧ صول-دينز ٨ رى-دينز ٩  
 لا-دينز ١٠ مى-دينز ١١ سى-دينز أو دو ١٢  $\frac{١}{٢} = \frac{١}{٢} = \frac{١}{٢} = \frac{١}{٢}$   
 ١٢٩٧٤٦٣٣ وهى نسبة أكبر من نسبة دو ٧ ( ١٢٨ ) بما يزيد عن كوما مع  
 أن النغمة واحدة .

والحاصل ان دائرة الكنت غير مقفلة أى ان ١٢ كنت لا تعادل سبعة دواوين:  
 فالاستمرار اذن على العمل بالكنت يعطى دائما أبدا نغمات جديدة .

على أن الموسيقى ولا سيما الآلية منها لا يسعها الا أن تستعمل عددا محدودا  
 من النغمات . ولذلك اضطر الموسيقيون الغربيون إلى التساهل وقرروا استعمال  
 السلم المعتدل الذى سيجبء الكلام عنه فيما يلى على الرغم من شدوذه وعدم انطباقه  
 تماما على الأصوات الطبيعية .

### السلم المعتدل

بنى هذا السلم على أساس النظرية الآتية :

يشتمل الديوان الدياتونى الماجير على خمسة مقامات كاملة ونصف مقام . فاذا  
 اعتبرنا جميع المقامات متساوية فيما بينها وان المقام الكامل يساوى اثنين من النصف

المقام تكون لدينا ديوان مؤلف من ١٢ نصف مقام أو ستة مقامات كاملة .  
وبناء على ذلك يكون نصف المقام  $\frac{1}{3}$  من الديوان . فإذا عبرنا عنه بحرف س  
يكون س<sup>١٢</sup> = ٢ درجة الأوكتاف أو س =  $\frac{12}{2} - 7 = 120594$  ،  
وتكون درجة المقام الكامل س<sup>٢</sup> =  $(\frac{12}{2} - 7) = 2 = \frac{6}{2} - 7 = 12225$   
هذا هو الحساب الذى بنى عليه السلم المعتدل . وهو حساب بسيط لا  
تعقيد فيه ولا إبهام .

ومما لا شك فيه أن السلم المعتدل بتركيبه هذا لا ينطبق على الأصوات  
الطبيعية كما سبق القول ولكن الضرر العائد من ذلك لا يذكر بجانب الفوائد  
العظيمة التى عادت على الفن من اقراره ، فلولاه لما تطورت الموسيقى الافرنجية  
تطورها الكبير الحالى .

وزيادة على ذلك فانه باحتوائه على نغمات متعادلة المسافة أزال الفرق بين  
نصف المقام الدياتونى ونصف المقام الكروماتى التابعين لمقام كامل واحد ( أنظر  
الجدول المنشور بعده ) وساواهما مع بعضهما ، وأزال أيضا الكومات الموجودة  
بين انصاف المقامات وبعضها وبين بعض المقامات الكاملة وبعضها وحصر النغمات  
وحدد مراكزها بالضبط بحيث صار فى الامكان الابتداء من أى نغمة فى الديوان  
دون أن يترتب على ذلك نقص أو زيادة فى الدرجات . وأخيرا قضى على  
التناقض المشهور فى السلمين الفيتاغورى والطبيعى من أن نصفى مقام لا  
يكونان مقاما صحيحا .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد ان أول من استعمل السلم المعتدل بنجاح  
هو صانع الأرغن انطون فركايمستر Anton Werkmeister فى سنة ١٦٩١ .

غير أن الذي جبنه وحث على العمل به هو الموسيقار الشهير جان سيباستيين باخ  
الذي أظهر مزاياه وصرونته في كتابه Das Wohltemperich Klavier  
فكان العامل الأكبر في انتشاره واستقراره نهائيا .

وفيما يلي جدول شامل لنسب النغمات في السلم الافرنكية الثلاثة المار ذكرها :

النغمة	السلم الفيتاغوري	السلم الطبيعي	السلم المعتدل
دو	١ : ١ = ١	١ : ١ = ١	١
دو ديز	٢٥ : ٢٤ = ١.٠٤٢	١٦ : ١٥ = ١.٠٦٦	١.٠٥٩
ري بيمول	٢٧ : ٢٥ = ١.٠٨٠	١٣٥ : ١٢٨ = ١.٠٥٤	١.١٢٢
ري	٩ : ٨ = ١.١٢٥	٩ : ٨ = ١.١٢٥	١.١٨٩
ري ديز	٧٥ : ٦٤ = ١.١٧٢	٦ : ٥ = ١.٢٠٠	١.١٨٩
مي بيمول	٢٤٣ : ٢٠٠ = ١.٢١٥	٧٥ : ٦٤ = ١.١٧٢	١.٢٦٠
مي	٨١ : ٦٤ = ١.٢٦٦	٥ : ٤ = ١.٢٥٠	١.٢٦٠
فا بيمول	٣٢ : ٢٥ = ١.٢٨٠	٥ : ٤ = ١.٢٥٠	١.٣٣٥
مي ديز	٦٧٥ : ٥١٢ = ١.٣١٨	٤ : ٣ = ١.٣٣٣	١.٣٣٥
فا	٤ : ٣ = ١.٣٣٣	٤ : ٣ = ١.٣٣٣	١.٤١٤
فا ديز	٢٥ : ١٨ = ١.٣٩٩	٦٤ : ٤٥ = ١.٤٢٢	١.٤١٤
صول بيمول	٢٦ : ٢٥ = ١.٤٤٠	٤٥ : ٣٢ = ١.٤٠٦	١.٤٩٨
صول	٣ : ٢ = ١.٥٠٠	٣ : ٢ = ١.٥٠٠	١.٥٨٧
صول ديز	٢٥ : ١٦ = ١.٥٦٢	٨ : ٥ = ١.٦٠٠	١.٥٨٧
لا بيمول	٨١ : ٥٠ = ١.٦٢٠	٢٥ : ١٦ = ١.٥٦٢	١.٦٨٢
لا	٢٧ : ١٦ = ١.٦٨٧	٥ : ٣ = ١.٦٦٧	١.٦٨٢
لا ديز	٢٢٥ : ١٢٨ = ١.٧٥٧	١٦ : ٩ = ١.٧٧٧	١.٧٨٢
سي بيمول	١٤٦٣ : ٨٠٠ = ١.٨٢٨	٢٢٥ : ١٢٨ = ١.٧٥٨	١.٨٨٨
سي	٢٤٣ : ١٢٨ = ١.٩٠٠	١٥ : ٨ = ١.٨٧٥	١.٨٨٨
دو بيمول	٤٨ : ٢٥ = ١.٩٢٠	١٥ : ٨ = ١.٨٧٥	٢ -
سي ديز	٢٠٣٥ : ١٠٢٤ = ١.٩٧٧	٢ : ١ = ٢	٢ -
دو	٢ : ١ = ٢	٢ : ١ = ٢	٢ -

### الحرمة المطلقة للصوت

لم تكن حدة الأصوات واحدة في البلاد الأوروبية قبل سنة ١٨٨٥ لأنها كانت تختلف باختلاف المكان والزمان . ففي بعض الجهات كانت درجة الأصوات مرتفعة وفي جهات أخرى كانت منخفضة تشبها مع تقاليد وعادات تلك الجهات .

غير أن الميل كان شديدا إلى استعمال الأصوات المرتفعة لسببين . أولهما لأن المغنين والممثلين كانوا يرون في ذلك فرصة للمباهاة والافتخار أمام سامعيهم وثانيهما لأن في استعمال الأصوات العالية اقتصاد في نفقات صنع الأرغن للكنائس لأن تلك الأصوات لا تحتاج إلا لأنايب صغيرة رخيصة الثمن .

وقد رأى الموسيقيون بشاقب بصرهم ما لهذا الاختلاف في تقدير درجة الأصوات من المضار الكثيرة فعمدوا مؤتمرا في مدينة فيينا سنة ١٨٨٥ وقرروا فيه اعتبار الدرجة الموسيقية ( لا ) نغمة أساسية تشد عليها الآلات وحددوا تردداتها بـ ٤٣٥ ذبذبة في الثانية الواحدة وكان من نتائج هذا القرار الصائب أن اتسع نطاق نجارة الآلات الموسيقية ذات الأصوات الثابتة وترتبت الأصوات وتهذبت وترنت على طبقة صوتية خاصة معينة .

وبناء على التحديد المذكور صار تردد الدرجات الأساسية في السلم الغربي كما يأتي :

دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو
٢٥٨٦٢	٢٩٠١٧	٣٢٥٨٦	٣٤٥١٦	٣٨٧٤١	٤٣٥	٤٨٨٢٨	٥١٧٢٤

واللحصول على تردد الجوابات أو القرارات تضرب الأرقام المبينة فوق في ٢

أو تقسم على ٢ . وعلى ذلك يكون تردد ( دو ) في طبقاته المختلفة كالآتي :  
١٦ر١٦ و ٣٢ر٣٣ و ٦٤ر٦٦ و ١٢٩ر٣١ و ٢٥٨ر٦٢ و ٥١٧ر٢٤ ذبذبة .

غير أن المعايير ( الديابازونات ) المستعملة للأبحاث الطبيعية والخاصة بدرجة  
دو تسجل ترددات تختلف اختلافا بسيطا عن الترددات المار ذكرها وهي :  
١٦ ر ٣٢ ر ٦٤ ر ١٢٨ ر ٢٥٦ ر ٥١٢ ذبذبة . وهذه الأرقام لها ميزتها الكونها  
قوى لعدد ٢ .

وفي هذا المقام يجدر بنا التنويه إلى أننا في حاجة شديدة إلى نظام كهذا  
تتربى عليه أصواتنا وبه تنطبع مستقرات الألحان في الأذن فتصبح سهلة التمييز  
وبغنىنا عن اتخاذ صوت المغنى قياسا تشد عليه الآلات . ولذلك نرى ، استنادا  
على ما أثبتته لجنة السلم الموسيقي في المؤتمر من أن مقام الحسيني يقابل صوت ( لا )  
المكون من ٤٣٥ ذبذبة في الثانية ، أن نتخذ كأساس لطبقتنا الصوتية الخاصة  
مقام النوا المنطبق على صوت ( صول ) ذى ٣٨٧ر٤١ ذبذبة لأن المقام  
المذكور مطلق في الآلات الوترية الشرفية كمقام ( لا ) في الآلات الوترية  
الأفريقية ( راجع صحيفة ٩٧ )

وهكذا تنشأ طبقة صوتية معتدلة تتحملا أوتار العيذان بسهولة ويتطابق  
فيها مقام الراست مع مقام ( دو ) فيتحد السامان العربى والأفريقى في أصواتهما  
وببدأن بنغمة واحدة وهي نغمة ( دو )

\*\*\*

الآن وقد شرحنا السلم الأفريقية شرحا مستفيضا وبيننا الحدة المطلقة  
للأصوات في الموسيقى الغربية نعود إلى الكلام عن السلم العربى فنبدأ بمناقشة لجنة

المؤتمر الفرعية فيما قامت به من بحوث واجراءات أدت إلى رفض السلم المعتدل .

ان التجارب التي أجريت بواسطة اللجنة المذكورة تتلخص فيما يأتي :

صلح رئيس المعهد الملكي للموسيقى العربية بموافقة موسيقيين محترفين  
قانونه على مقام الراست ثم ضبطت الابعاد بواسطة صونومتر لأحد الاعضاء فكان  
متوسط الابعاد كالآتي :

راست	دوكاه	تيكاه	جهايركاه	نوا	حسيني	أوج	کردان
١٠٠	٨٩ر١٠	٨١ر٧٥	٧٥	٦٦ر٦٦	٥٩ر٤٠	٥٤ر٥٠	٥٠

ولمعرفة أبعاد الكرد والحصار والعجم سوى القانون على مقام النهاوند  
فكانت النتيجة كالآتي :

كرد	حصار	عجم
٨٤ر٤٥	٦٣ر١٠	٥٥ر٨٠

ثم سوى القانون مرة ثالثة على مقام الحجاز فكانت النتيجة كما يلي :

كرد	حصار	ماهور
٨٣ر٨٠	٦٢ر٧٠	٥٣ر٢٠

فتبين أن صوتي الكرد والحصار في نغمة الحجاز يختلفان عن الكرد والحصار  
في نغمة النهاوند .

أما فيما يختص بالثلاثة عشر مقام الباقية من الديوان فقد رصدت أبعادها  
بطريق المعادلة على أساس الابعاد السابق بيانها .

وبهذه الوسيلة وضع ما اعتبروه سلما موسيقيا مصريا

بعد ذلك سوى القانون على حساب أبعاد السلم المعتدل فكانت النتيجة كما يأتي :

راست دوگاه سيگاه چهارگاه نوا حسيني أوج كردان

١٠٠ ٨٩.٠٩ ٨١.٧٠ ٧٤.٩٢ ٦٦.٧٥ ٥٩.٤٧ ٥٤.٥٣ ٥٠

ثم استدعت اللجنة موسيقيين محترفين وهاوين ، كل منهم على انفراد ، لأخذ رأيهم فيما إذا كان التصليح على أساس السلم المعتدل يروق لهم مع بيان مواضع النقص والزيادة . فكانت النتيجة أن وافق الموسيقار منصور افندي عوض موافقة تامة على التصليح ولكن الباقين قرروا اجماعا بزيادة صوتي السيگاه والأوج قليلا وبالأغلبية بزيادة صوت النوا كثيرا .

هذه هي التجارب التي استندت عليها اللجنة الفرعية في وضع قرارها الآنف الذكر .

أما رأينا حيال هذا الموضوع فينحصر في الكلمتين الوجيهتين التاليتين :  
أولا : ان المهمة التي أعطيت للجنة الفرعية لبحث معضلة السلم الموسيقي لم تكن كافية لبدء رأى قاطع فيها .

ثانيا : ان اللجنة لم تستخدم لقياس الأبعاد آلات سبق فحصها بمعرفة اخصائيين حتى ينتفى كل شك في دقتها وبياناتها .

ثالثا : ان اللجنة أخطأت بالتجائها الى طريقة الاستفتاء بالتناوب لتبني حكمها في مسألة غريضة كمسألة السلم الموسيقي . فقد وضعت الموسيقيين المحكمين تحت تأثيرات شتى أفقدتهم ملائمة التقدير فاختلفت اجاباتهم وتناقضت مع أبسط

مبادئ علم الأصوات مما يحمل على الظن بأن الأغلبية التي تكلمت عنها اللجنة لم تكن إلا وليدة الصدفة وبأن أقوالها لم تكن إلا ناصلا في الاعتقاد بوجود فرق بين السامين المعتدل والمصرى ولا أدل على ذلك من أنها قررت أن صوت النوا عال كثيرا في السلم المعتدل وصوت الأوج عال قليلا مع ان أبعادها في السلم المذكور أطول مما في السلم المصرى حسب قياس اللجنة نفسها فكان يجب اذن أن يكونا منخفضين عما في هذا السلم الأخير تبعاً لنظرية انعكاس الصوت مع طول الوتر .

انما كان الواجب يقضى على اللجنة بأن تسوى قانونين أحدهما بحسب أبعاد السلم المصرى والآخر بحسب أبعاد السلم المعتدل ثم تعرضهما على هيئة المؤتمر بحضور هيئة أخرى من الموسيقيين المحترفين لاستطلاع رأى فيما اذا كان التصليحان متفقين أم لا وما هى مواضع الزيادة والنقص فى الأصوات . فهذه الوسيلة يكون أساس العمل مبنيا لا على قوة التقدير التى هى عرضة للتأثر حسب الظرف والمكان وحسب العوامل الطبيعية والاستعداد النفسى بل على مقارنة بين صوتين معينين ليس للعوامل الخارجية تأثير عليها فتسهل مأمورية الحكم ويصير حكمه أقرب جدا إلى الصواب .

ويغلب على الظن أنه لو أجريت هذه التجربة بدلا من التجربة الانفرادية لتغيرت وجهة نظر اللجنة تغيرا كلياً كما سيظهر ذلك من البيانات التالية تحت نمرة ٥ .

رابعا : ان النتيجة التى وصلت إليها اللجنة فى قياس أبعاد الكرد والحصار تناقض قولها ان هذين الصوتين يختلفان فى مقام الحجاز عنهما فى مقام النهاوند .



فلو كانت اللجنة قد فكرت في رصد تردد الصوتين المذكورين على أساس نفس الأرقام التي حصلت عليها لوجدت أن الفرق بين ترددهما في الحجاز وترددتهما في مقام النهاوند لا يتعدى الذبذبتين ونصف فهو إذن من الضلالة بحيث يستحيل على الأذن مهما كانت حساسة أن تقدره تقديرا صحيحا .

وبيانا لذلك ننشر فيما يلي جدولا متضمنا تردد الكرد والحصار في مقامى الحجاز والنهاوند باعتبار درجة الراسية مكوّنة من ٢٥٨٠٦٢ ذبذبة في الثانية الواحدة .

الصوت	مقام النهاوند	مقام الحجاز
راست	١٠٠٠٠ = ٢٥٧,٦٢	٢٥٨,٦٢ = ١٠٠٠٠
كرد	$٣٠٦,٢٣ = \frac{٢٥٨,٦٢ \times ١٠٠٠٠}{٨٤٤٥}$	$٣٠٨,٦١ = \frac{٢٥٨,٦٢ \times ١٠٠٠٠}{٦٣٨٠}$
حصار	$٤١٠ = \frac{٢٥٨,٦٢ \times ١٠٠٠٠}{٦٣١٠}$	$٤١٢,٥٠ = \frac{٢٥٨,٦٢ \times ١٠٠٠٠}{٦٢٨٠}$

هذا ومن جهة أخرى فإن الاختلاف المزعوم غير قائم على حقيقة علمية أو حسابية مقررة وهو غير معروف في الأوساط الموسيقية حيث لم نر عازفا واحدا صلح الكرد أو الحصار سواء بالرفع أو بالخفض عند الانتقال من النهاوند إلى الحجاز أو بالعكس . فلم يكن إذن لآثارته من نتيجة سوى زيادة مسألة السلم غموضا وتعقيدا أمام هيئة المؤتمر .

خامسا: الواقع ان السلم الموسيقي العام المستعمل في مصر ينطبق تماما على السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ ربعا متساويا . فلو كانت اللجنة الفرعية ، عندما قاست الأطوال بالصونومتر ، قد رصدت أيضا تردد كل صوت في كل من السلمين المذكورين بصفارة كهفارة ( كانيار لاتور ) مثلا أو لو كانت قد حولت نسب الأبعاد التي حصلت عاينها إلى ترددات لوجدت أن الفرق بينهما ضئيل جدا لا يزيد عن نصف ذبذبة في كل صوت كما يتبين ذلك من الجدول التالي فلا يمكن إذن أن يكون له أى تأثير على السمع :

الصوت	السلم المصرى		السلم المعتدل	
	الطول	التردد	الطول	التردد
راست	١٠٠٠٠	٢٥٨ر٦٢	١٠٠٠٠	٢٥٨ر٦٢
دوكاه	٨٩١٠	٢٩٠ر٢٠	٨٩٠٩	٢٩٠ر٢٧
ميميكاه	٨١٧٥	٣١٦ر٣٢	٨١٧٠	٣١٦ر٥٥
جهاركاه	٧٥٠٠	٣٤٤ر٨٣	٧٤٩٢	٣٤٥ر١٨
نوا	٦٦٦٦	٣٨٧ر٩٣	٦٦٧٥	٣٨٧ر٤١
حسينى	٥٩٤٠	٤٣٥ر٣٨	٥٩٤٧	٤٣٥
أوج	٥٤٥٠	٤٧٤ر٥١	٥٩٥٣	٤٧٤ر٣١
كردان	٥٠٠٠	٥١٧ر٢٤	٥٠٠٠	٥١٧ر٢٤

ولربما زعم البعض أن الاختلاف في الأصوات كان موجودا حقا وقت الاستفتاء وأن الأقيسة التي رصدها اللجنة هي غير المضبوطة ولكن توكيد الأستاذة منصور افندى عوض ونجيب افندى نحاس واميل افندى عريان ان

الساميين متساويان تماما يقلل كثيرا من شأن هذا الزعم .

ومع ذلك إذا فرضنا انه كان يوجد حقيقة اختلاف بين الساميين فما لا شك فيه أن هذا الفرق كان ضعيفا جدا حتى ان الأساندة المار ذكرهم لم يشعروا به . فليس اذن من الحكمة ولا من العيوب أن تظل الموسيقى بسببه محرومة من مزايا السلم المعتدل العديدة وغارقة في لجة من الفوضى وعدم الاستقرار .

ان العمل بالسلم المعتدل أمر لا مناص منه ومتى سلمنا بذلك كانت تسب مقامات الديوان الموسيقى المصري وما يقابلها من المقامات في الديوان الافرنجى بحسب السلم المذكور كالآتي :

الديوان المصري	الديوان الافرنجى	نسب الاطوال	نسب الشدة	التردد
راست	دو	۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰	۲۵۸,۶۲
نیم زیر کوله		۹۷۱۶	۱۰۲۹۳	۲۶۶,۱۹
زیر کوله	دو دینز	۹۴۳۹	۱۰۵۹۴	۲۷۳,۸۷
تک زیر کوله		۹۱۷۰	۱۰۹۰۰	۲۸۱,۸۹
دوگاه	ری	۸۹۰۹	۱۱۲۲۵	۲۹۰,۱۷
نیم کردی		۸۶۵۶	۱۱۵۵۰	۲۹۸,۷۰
کرد	ری دینز	۸۴۰۹	۱۱۸۹۰	۳۰۷,۵۰
سیکاه		۸۱۷۰	۱۲۲۴۰	۳۱۶,۵۵
بوسلک	می	۷۹۳۷	۱۲۶۰۰	۳۲۵,۸۷
تک بوسلک		۷۷۱۲	۱۲۹۷۰	۳۳۵,۴۳
چهارگاه	فا	۷۴۹۲	۱۳۳۵۰	۳۴۵,۱۶
نیم حجاز		۷۲۷۹	۱۳۷۴۰	۳۵۵,۳۴
حجاز	فا دینز	۷۰۷۲	۱۴۱۴۰	۳۶۵,۶۸
تک حجاز		۶۸۷۰	۱۴۵۵۰	۳۷۶,۲۹
نوا	صول	۶۶۷۵	۱۴۹۸۰	۳۸۷,۴۱
نیم حصار		۶۴۸۵	۱۵۴۲۰	۳۹۸,۷۹
حصار	صول دینز	۶۳۰۰	۱۵۸۷۰	۴۱۰,۴۲
تک حصار		۶۱۲۱	۱۶۳۳۰	۴۲۲,۳۲
حسینی	لا	۵۹۴۷	۱۶۸۲۰	۴۳۵
نیم عجم		۵۷۷۸	۱۷۳۱۰	۴۴۷,۶۷
عجم	سی بيمول	۵۶۱۳	۱۷۸۲۰	۴۶۰,۸۷
أوج		۵۴۵۳	۱۸۳۴۰	۴۷۴,۳۰
ماه‌ور	سی	۵۲۹۸	۱۸۸۸۰	۴۸۸,۲۸
تک ماه‌ور		۵۱۴۷	۱۹۴۳۰	۵۰۲,۵۰
کردان	دو	۵۰۰۰	۲۰۰۰۰	۵۱۷,۲۴

ومن البديهي أن لا يترتب على تطبيق السلم المعتدل أى تأثير على اقتراح المؤتمر الخاص بإنشاء المجمع الموسيقى فإن وجود هذا المجمع لمن الأمور المرغوب فيها كثيرا لرفع مستوى الثقافة الموسيقية فى البلاد . فالى أن يتم هذا المشروع الجزيل الفائدة يجدر بذوي الشأن أن يقوموا بالأعمال التمهيدية الآتية اقتصادا فى الوقت وضمانا للنجاح :

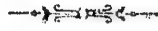
أولا : تشكيل لجنة مكونة من موسيقيين وأخصائيين فى صناعة الآلات الموسيقية يعمد إليها فى درس الإصلاحات اللازم ادخالها على الآلات الحالية وفى صنع آلات جديدة نحاسية ووترية تتفق ومقتضيات السلم المعتدل .

ثانيا : اقرار النواصوت الأساسية ٣٨٧ ر٤١ ذبذبة فى الثانية الواحدة واعتباره ( صول ) كما أشرنا الى ذلك آنفا .

ثالثا : تسجيل أصوات الدرجات الموسيقية الأربعة والعشرين بديابازونات خاصة بواسطة آلات دقيقة سبق فحصها من لجنة فنية تشكل لهذا الغرض .

رابعا : العمل على ترويح وانتشار الدرجات الصوتية المذكورة بعرض معايير النغم ( الديابازونات ) فى الأسواق وفى جميع الهيئات والأندية ومعاهد التعليم وغيرها من المؤسسات ( راجع صحيفة ٩٧ ) .

## الفصل الخامس عشر



### التأليف - الآلات الموسيقية

#### التأليف

التأليف الموسيقى اما غنائى أو آلى .

الأنواع الرئيسية للتأليف الغنائى هى : الموشحة ، الغناء بكلمة ياليل ، المواويل ، الدور ، القصيدة ، المونولوج ، الأنشيد ، الرواية الغنائية ، الطقطوقة أو الأهزوجة ، أغانى الزفاف ، الأغانى الشعبية .

وأنواع التأليف الآلى هى : الدولاب أو المدخل ، البشرو أو المطامع ، السماعى ، التحميل ، المقدمة أو الافتتاح ، البولكة والفالس ، المارش ، اللونجة ، التقاسيم .

وفما يلى التعريف الدقيق للأنواع المذكورة نقلا عن التقرير المقدم من معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية الى المؤتمر الموسيقى فى سنة ١٩٣٢ .

#### التأليف الغنائى

##### الموشحة

أول ظهور الموشحة بالأندلس ويقال أن السابق إلى ابتداعها مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى .

هى كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر وتغلب فيها العريضة ،  
ويوزن تلحينها بموازن موسيقية خاصة ويسمى القسم الأول منها « بدنية » ويقاس  
عليها الثانى تلحيننا ويمتد ذلك ما يسمى بالخانة أو السلسلة أو الدولاب ، وكل قسم  
مخالف للآخر فى التلحين ، ويغلب تلحين ألحانه من الدرجات الحادة المقام للمحنة  
منه الموشحة وبالعكس السلسلة . ثم يقاس القسم الأخير من الموشحة على تلحين  
البدنية الأولى ويسمى « قفلة » .

#### الفناء بظلمة بالليل

هو نداء الليل بألحان شجية مع صراعاة المقامات . وقد يكون هذا موزونا  
بمیزان يسمى « الحب » أو الوحدة البسيطة أو أوزان أخرى مثل السماعى الدارج  
والاقصاق والسماعى الثقيل .

#### المواويل

هو شطرات من بحر البسيط غالبا . ويرتجل تلحينها مع عدم صراعاة أحد  
الأوزان الموسيقية بل يراعى فيها المقامات .

#### الدور

هو نوع من الزجل . وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعرى الا انه تغلب  
فيه لغة العوام . ويسمون الدور الأول من هذا الزجل بالمذهب وما يليه بالأغصان .  
وقديما كانت تغنى الجماعة المذهب ورئيسهم الدور الذى يليه ( الغصن الأول ) ويغنى  
من دونه الغصن الثانى وهكذا . وفى كل مرة تردد الجماعة المذهب بعد الفراغ من  
كل دور من أدوار هذا الزجل . وكان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن تماما  
ويوزن غالبا بالوحدة الكبيرة وهى تسارى الرند .

وفى بعد ابتكرت طريقة جديدة للدور وهى ان يردد المغنى الفاظ القسم الثانى من الدور مرات كثيرة بألحان مختلفة فكان مرة يردد الجملة من الغصن منفردا على غير تلحين المذهب وأخرى تشترك معه الجماعة فيرددونها مرة أو اثنتين ويردها بعدهم مرة أخرى مخالفاً للحنهم ثم يعيدونها بعده بلحنهم السابق وهكذا . ويسمون ذلك اصطلاحاً بالهناك وهذه الطريقة متبعة الآن .

#### القصة

هى أبيات منظومة على قافية واحدة وليس لها ألحان خاصة ولا ميزان خاص بل يلقيها المغنى من أى لحن كان ، ويوزن أحيانا البيت الأول منها على ميزان الوحدة كأنه المذهب وأدواره ما تليه .

#### المونولوج

تعبير لفظى فى غرض معين يقوم بالقائه فرد واحد ، ملحنا كان أو غير ملحنا وميزانه الوحدة غالبا .

( إذا كانت المحاور الغنائية بين اثنين سميت ديالوج ، وبين ثلاثة سميت تريالوج ) .

#### المشعر

قطعة منظومة وملحنة يرددوها الجماعة ، وينفرد بعضهم أحيانا بأجزاء منها كالأنشيد الوطنية وأنشيد المدارس وفرق الكشف وغيرها ، وتوزن على الموازين البسيطة غالبا .

#### الرواية الغنائية

هى قصة تمثيلية غنائية تشبه الأوبرا . وقد يتخللها كلام غير ملحنا فتشبهه



الأوبريت . وتوزن على جملة أوزان وتكون مصحوبة غالبا بالآلات .

القطرقة أو الألهزوجة

هي أغنية صغيرة على شكل الدور القديم وقد يلحن كل غصن منها على مقام وميزانها الوحدة أو بعض أوزان صغيرة .

أغاني الزفاف

نوع من أنواع الزجل كالمذهب والأغصان في الدور وينشد عادة في الزفاف وميزانه الوحدة البسيطة .

الأغاني الشعبية

هي كلمات سهلة تلحن تلحيناً سهلاً ليتأتى للعوام انشادها بمجرد سماعها والغرض منها بث خلق فيهم أو اعانة العمال منهم على الأعمال . وتوزن عادة على الوحدة البسيطة .

\*\*\*

النألف الآلى

الدولاب أو المدخل

كلمة تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تستهل بها الأدوار وغيرها وميزانها الوحدة غالبا .

البشرو أو المطلاع

كلمة فارسية معناها الذهاب إلى الأمام . وفي اصطلاح الموسيقى التركية

معناها الهواء الابتدائي الذي يصدر به أول الفصل أو بعبارة أخرى المقدم . وهو لحن ذو خمسة أجزاء غالبا تسمى أربعة أجزاء منها بالخانة والجزء الخامس بالتسليم . ويكرر هذا الأخير بعد كل خانة من الخانات الأربع . وتلحن الخانة الأولى والتسليم من المقام الذي يسمى بالبشرو باسمه أما الخانات الثلاثة الأخرى فتلحن أحيانا من مقامات مختلفة وتوزن من أوزان كثيرة متنوعة .

### السماعي

قطعة موسيقية تشبه البشرو في وصفه إلا أن خانانه صغيرة وتوزن على ميزان « اقصاق سماعي » وقد توزن الخانة الرابعة منه بميزان « سنكين سماعي » أو « فالس » ويعزف السماعي عادة اما بعد البشرو واما في آخر الوصلة .

### القميل

قطعة موسيقية يتخللها تقاسيم من العود والقانون والكمجان والنساي وتوزن على الوحدة البسيطة .

### المفرمة أو الافتتاح أو الاستهلال

قطعة موسيقية تعزفها الآلات وتستعمل في المسارح قبل رفع الستار وتلحن من موازين مختلفة .

### البولكة والفالس

قطع موسيقية تلحن عادة للرقص وأوزانها هي  $\frac{3}{4}$  للبولكة و  $\frac{2}{4}$  للفالس .

### المارشي

قطعة موسيقية تلحن لضبط خطى العساكر حتى لا يسبق أحدهم الآخر

وتعزف في مناسبات شتى .

### اللوحة

قطعة موسيقية تقوم مقام المقدمة أحيانا وتشبه البشر وبجالة مختصرة .  
وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة .

### النفا-جم

هو لحن مرتجل على غير وزن . وقد يكون على أوزان صغيرة كالوزن الذي  
يسمى « بمب » أو الوحدة المتوسطة أو الدارج أو الاقصاق أو السماعي الثقيل .

ومن المعزوفات الشائعة في مصر والمرتبطة بالأغاني في التخت :

(١) الترجمة : وهي عزف ما يغنيه المغنى بواسطة الآلات دون الأصوات  
والألفاظ وتحل أحيانا محل الدولاب في بعض الأهازيج والأناشيد .

(٢) اللازمة : ويقصد بها ما تعزفه الآلات أثناء سكوت المغنى وأهم  
أغراضها إيصال النغمة التي انتهى بها المغنى بالنغمة الذي سيبدأ بها القطعة  
التالية في الغناء .

### الآلات الموسيقية

تفحصر الآلات الموسيقية في ثلاثة أنواع :

(١) آلات النفخ .

(٢) آلات النقر أو الآلات الإيقاعية .

(٣) الآلات الوترية .

لم يكن لدى الرجل الأولى من آلات النفخ والنقر سوى الآلتين اللتين

اوجدها له الطبيعة وهما صوته ويده .

فالصوت واليد هما اذن منشأ الآلات المذكورة وشكلها الأولى .

كانت آلات النفخ في بادىء الأمر عبارة عن أنابيب تمتد الصوت إلى الخارج وتزیده قوة واذاعة ثم تطورت وتحسنت وكثرت فتحاتها وأضيف إليها مبادىء خاصة ( بالوصات ) فنشأ عنها الناي ثم الزمار فالبورى فالفلوات فالكلارينيت الخ .

أما الآلات الإيقاعية فقد يظن لأول وهلة أن التصفيق بالأيدي لم يكن يقصد منه غير اظهار الوزن ولكن قد تبين انه لعب عند الأقدمين دور الآلة العادية ، على ان ذلك لم يدم طويلا فاستعويض عنه بقطع خشبية أو معدنية تصطبغ مع بعضها فتحدث صوتا ، ومن هنا نشأت الصاجات الخشبية والنحاسية التي نراها اليوم .

زد على ذلك أن العازف في موسيقى المسير كان يضرب على فخذه عندما كان يجلس القرفصاء ولم يكن يضرب بيديه كما هو الملائم لمثل هذا النوع من الموسيقى ، ثم صار يضرب على جلد رقيق مشدود على فخذه ومثبت تحت ساقيه بقعدته ، واخيرا جعل توتر الجلد مستديما بان شده على جسم صلب ، ومن هنا نشأت شيئا فشيئا كل انواع الطبول الموجودة الآن .

أما الآلات الوترية فيرجع شكلها الأولى إلى القوس الذى كان يستعمله الصياد لاطلاق السهم .

تنوعت الآلات الموسيقية مع مرور السنين والاجيال وتطورت بتطور الاخلاق والعادات والفنون وتعديلت وتحسنت تدريجيا إلى أن وصلت إلى ما هي

عليه الآن من السكّال والرونق والاتقان .

وقد وضع العلماء الموسيقيون المؤلفات الضخمة عن تاريخ الآلات الموسيقية وتطوراتها فما على القارئ الراغب في زيادة الاطلاع والدرس إلا الرجوع إليها والانتهال منها .

ولذا سنحصر بحثنا هنا على الآلات المستعملة الآن في الموسيقى العربية في مصر وعلى الآلات الرئيسية المستعملة في الموسيقى الغربية مما لا غنى للطلاب عن الاطلاع به .

#### العود

آلة شرقية قديمة فارسية المنشأ على الأرجح . كانت تسمى « بربط » بمعنى باب النجاة . دخلت بلاد العرب في العصر الجاهلي مع نشيط الفارسي وسميت بالعود . وقبل ذلك كان العرب يستعملون الزهر وهو عود ذو وجه من الجلد .

كان العود في الأصل ذا أربعة مقامات : بم ومثلث ومثنى وزير . وقد زاد عليها أبو الحسن علي بن نافع الملقب بزرياب وترا خامسا سماه نفس . وزرياب هذا هو أول من استعمل ريشة النسر وكانت قبل ذلك من الخشب .

دخل العود بلاد الأندلس مع العرب ومن هناك انتشر في إيطاليا في أواخر القرن الثالث عشر ثم في فرنسا وهولندا وانكلترا وألمانيا فلاقى الاستحسان وشاع استعماله . ولكن ما وافى القرن السابع عشر حتى كان البيانو قد أقصاه من مكانه وحل محله للملائمة للموسيقى الأوروبية الحديثة .

يصنع العود في مصر في ثلاثة أحجام : كبير ومتوسط وصغير .

العود الكبير هو ما يبلغ طوله ابتداء من كعبه حتى أنفه ٧٣ سنتي بالتقريب ويمتاز على المتوسط والصغير بأن طبقة الصوتية تتساوى مع طبقات الصوت الطبيعي للرجال في مصر . وهو يتخذ مقياساً لقدرة الأصوات في الصعود والهبوط . فإذا أمكن للصوت الهبوط إلى اليكاه والصعود إلى درجة جواب النوا كان من الأصوات القديرة وعلى قدر عجزه في الهبوط والصعود إلى هاتين الدرجتين يكون النقص في قيمته .

والعود المتوسط هو الذي يبلغ طوله من الكعب حتى الأنف ٦٦ سنتي بالتقريب والغرض منه أن يستعمل عند الحاجة إلى رفع الطبقة الصوتية عن منسوبها القانوني المقرر في العود الكبير عندما يكون المغني من أصحاب الأصوات الرفيعة التي في أمكانها أن تمتاز في الصعود إلى ما بعد جواب النوا ولكن ليس في أمكانها الهبوط إلى ما يجاور اليكاه .

والعود الصغير هو الذي يبلغ طوله من كعبه إلى أنفه ٥٩ سنتي بالتقريب . ويصنع خصيصاً للسيدات والأوانس ليوافق في حجمه الصغير أصابعهن الصغيرة وطبقة أصواتهن الحادة .

يبلغ طول الوتر في العود الكبير ٦٤ سنتي وفي العود المتوسط ٥٨ سنتي وفي العود الصغير ٥٢ سنتي .

أما أسماء مقامات العود الخمسة فهي من فوق إلى تحت يكاه . عشرين . دوگاه . نوا . كردان .

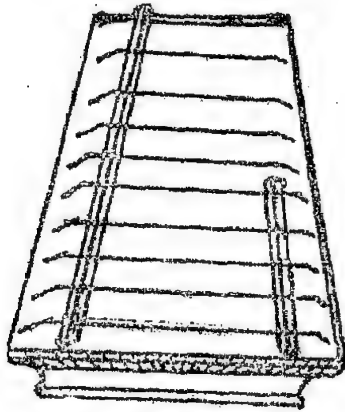
وقد يكون من المستحسن جداً أن يضاف إلى العود مقام سادس يمثل درجة الماهوران ( جواب الجهارگاه ) لكي تتسع مساحته الصوتية من الجانب الحاد

وفي ذلك ما فيه من الفوائد والمزايا . غير أنه يحول بيننا وبين تركيب هذا الفرع السادس الحصول على الوتر الرفيع المتين الذي يتحمل الشد إلى الدرجة المذكورة .

### القانون

قانون لفظة ربما أخذت عن اليونانية Kanon ومعناها لفظة « قاعدة » واصطلاحاً قطعة موسيقية ينشدها عدد غير محدود من المغنين بطريقة خاصة سماها مجمع فؤاد الأول للغة العربية « الاتباع » وهي ان يبدأ الواحد منهم بالغناء وعندما يصل إلى نقطة معينة يقوم مغني آخر ويدخل القطعة من بدايتها وعندما يصل هذا الأخير إلى النقطة المعينة المذكورة يقوم مغني ثالث ويدخل القطعة من أولها أيضاً وهم جراً . والمغنين أن يكرروا القطعة مراراً حسب الإرادة .

ومن المحتمل أيضاً أن تشير اللفظة المذكورة إلى آلة المونوكورد التي بواسطتها وضعت القاعدة العلمية والحسابية لمسافات النغمات ( أنظر صحيفة ١٠٦ ) والتي تعتبر بحق الجد الأعلى لآلة القانون الحالية إذ منها اشتقت الآلة اليونانية القديمة



المسماة بسالتيريون psalterion (كما في الشكل) التي أخذها العرب وحسنوها وسموها سنطور فانتشرت في الجزائر والعراق حيث لا زالت مستعملة إلى الآن ومن السنطور نشأ القانون الحالي وشاع استعماله في كافة البلاد العربية .



القانون آلة موسيقية مطربة جداً ، يصنع غالباً من خشب الجوز بهيئة شبه المتحرف ، أحد جانبيه المتوازيين ، ويعرف بالقبلة ، أصغر من الثاني بكثير . يوجد في وجهه منافذ للصوت يقال لها « شماسي » تصنع من

خشب جيد النوع أو من طبقتين رقيقتين خارجية من سن الفيل والداخلية من الخشب ، والقطعة التي تثبت عليها الملاوى تسمى « مسطرة » وتصنع الملاوى من خشب الزان والقطعة التي ترتكز عليها الأوتار تسمى « فرس »

يحتوى القانون على ثلاثة دواوين كاملة ونغمتين تبدأ غالباً من قرار الجهاركاه وتنتهى الى جواب الحسينى فنغماته اذن أربعة وعشرون ولكل نغمة منها ثلاثة أوتار متساوية فى الغلظ والدقة وكلما ارتفعت النغمات زادت الأوتار دقة .

يستعمل فى القانون الدوزان (١) السلطانى أى الدوزان المرتب على الدرجات الأصلية للدewan . فإذا أريد تغيير نغمة ما يحصل ذلك اما بشد الأوتار الثلاثة أو بارخائها أو بعفقها بظفر ابهام اليد اليسرى أو باستعمال حوامل يقال لها عرب وهى قطع صغيرة من المعدن توضع تحت الأوتار بجانب المسطرة من الداخل اذا وضعت عمودياً لمست الأوتار فرفعت النغمة بنسبة بعدها عن المسطرة .

يعزف على القانون باليدين بريشتين مثبتتين بواسطة كستبانين اليد اليمنى تشتغل من الجواب واليسرى من القرار .

### الرباب

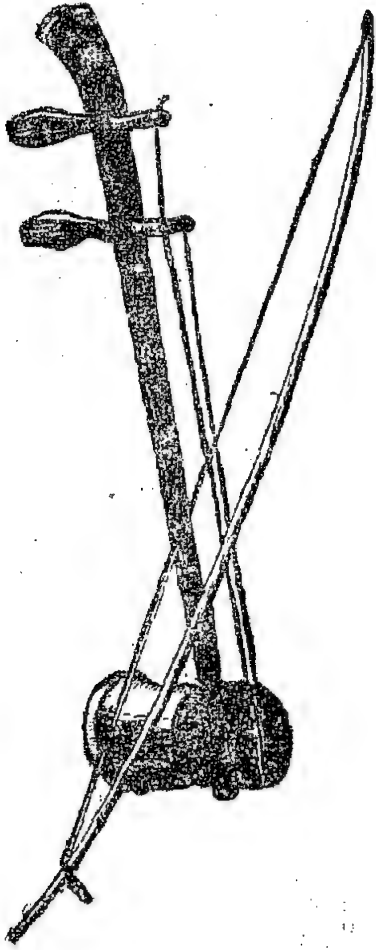
يرجع أصل كل الآلات الوترية ذات القوس الى آلة اخترعت حوالى سنة ٥٠٠٠ قبل المسيح فى عهد الملك رافانا Ravana ملك سيلان وسميت رافانسترون ravanastron باسمه ( كما فى الشكل التالى ) وهى عبارة عن

---

(١) الدوزان كلمة تركية تطلق على تصليح مقامات الآلات .



يد من الخشب يخرق طرف منها علبة بشكل كوز مستدير فيبرز من الجهة



الأخرى بضعة سنتيمترات . وفي الطرف الآخر ملوتان مركب عليهما وتران مصنوعان من امعاء الغزال مشدودان ومرتكزان على قاعدة مثبتة فوق العلبة ومربوطان بالطرف الصغير البارز من العلبة الذي يعرف الآن بالزر .

فالآلة المذكورة تحوى كما ترى كل العناصر المكونة للكمنجة الحديثة ففيها الصدر والرقبة والملاوي والأوتار والفرس والزر الخ ثم انها تتميز بكون القوس دائم الاتصال بالوترين فيجتاح بالواحد ثم بالآخر حسبما يوجهه العازف اما إلى الامام أو الى وراء .

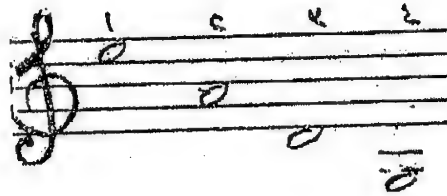
تطورت آلة الرافانسترون واشتقت منها الكمنجة المعجزة المعروفة عند العرب والفرس ثم الرباب الذى دخل أوروبا فى العصور الوسطى وتفرعت منه أنواع كثيرة موجودة الآن فى جميع المتاحف .

الكمنجة

ما جاء العصر الذهبى لصناعة الآلات الموسيقية فى إيطاليا فى النصف الأول من القرن السادس عشر حتى كان قد تم وضع الأشكال النهائية لآلة الكمنجة التى نراها اليوم .

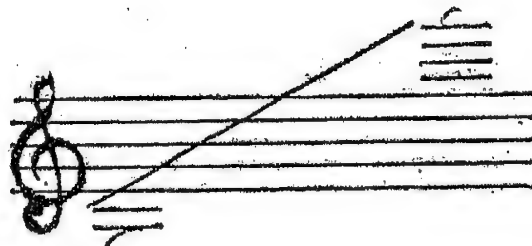
ان الكمنجة هي سلطنة الأوركستر بلا مرأ . فاما من آلة أخرى حتى التي من فصيلتها تضارعا في جمال الرنين أو في قوة الصوت أو في سرعة العفوق والانتقال أو في حساسية الوتر عند اهتزازة تحت ضغط الاصبع . وهي تمتاز أيضا بخاصية ثمينة تمكنها من تنوع الشدة المطلقة للأصوات الى ما لا نهاية كما هو الحال في الصوت البشري . وفضلا عن ذلك فانها الآلة الوحيدة مع الأرنج التي لها القدرة على مد الأصوات الى حد غير محدود .

تحتوي الكمنجة على أربعة مقامات مسوية على الأبعاد الخماسية ( كنت ) وهي بحسب الترتيب التنازلي لأصواتها (١) مي (٢) لا (٣) ري (٤) صول



أما في الدوزان المصري فالمقامات الأربعة المذكورة تسمى بحسب ترتيبها السابق كردان . نوا . دوكة . يكاه . وأبعادها رباعية ما عدا البعد بين المقام الثالث والرابع فهو خماسي .

تبدأ منطقة الكمنجة الصوتية من مقام صول وتنتهي غالبا عند جواب جواب جواب مقام لا أو أوكتافه الثالث فمساحتها تشمل اذن ٢٣ درجة



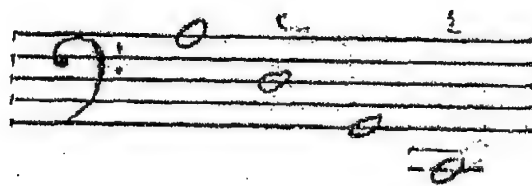
وهي مساحة واسعة يحسن بالعاظف أن لا يتعدها اجتنابا للتنشيد في العفق .  
تلائم منطقة الكمنجة الطبقات الحادة والمتوسطة الحدة ولذلك ميزوها عن  
غيرها بفتحاح صول المسمى باسمها .

هذا ويبلغ ارتفاع الكمنجة ٦٠ سنتيمترا وطول قوسها ٧٥ سنتيمترا .  
أما القوس فقد كان ولا يزال عند العرب والتونسيين واليهينيين عبارة عن  
عود من الغاب طرفاه متصلان بصفيرة قصيرة من شعر الخيل يتخذ شكل القوس  
بفعل توزر الصفيرة ولذلك سمي بهذا الاسم .

وقد بدأ تطوره في البلاد الأوروبية منذ القرن الثاني عشر غير أنه لم يبلغ  
درجته الحالية من الكمال الا على يد الموسيقى الفار الفرنسية تورت Tourte  
( ١٧٤٨ - ١٨٣٥ ) الذي حدد أطواله .

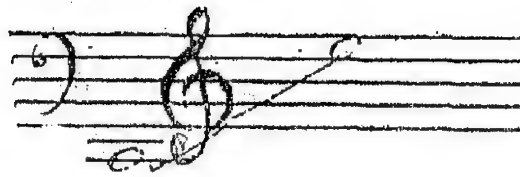
### الفيلونسل

الفيلونسل آلة من فصيلة الكمنجة يبلغ ارتفاعها ١٢٠ سنتيمترا وطول  
قوسها ٧٢ سنتيمترا وتحتوي على أربعة مقامات موزونة كالكمنجة على الأبعاد  
الخامسة وهي بحسب الترتيب التنازلي لأصواتها (١) لا (٢) ري (٣) صول (٤) دو



تبعد مقامات الفيلونسل عن مقامات الكمنجة بعدا تنازليا ذا الاثنى عشر .

تتكون منطقة الفيولونسل الصوتية من ٢٤ درجة تبدأ من مقام دو في مفتاح فا وتجتاز في صعودها مقامات مفتاح دو (سطر رابع) ثم تنتهي عند درجة مى أوكتاف في مفتاح صول .



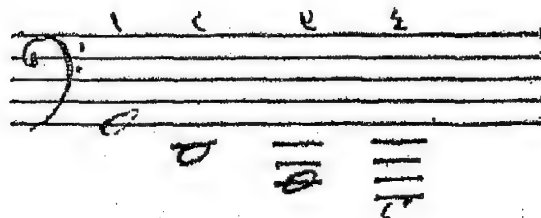
تلائم منطقة الفيولونسل الطبقات الغليظة ( باص ) والحادة ( تينور ) من الرجال .

### الكنترباس

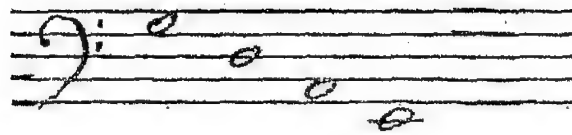
الكنترباس آلة من فصيلة الكمنجة أيضا أدخلت حديثا على الأوركستر المصرى . وهو أضخم آلة من الآلات ذات القوس وأغلظها طبقة .

يبلغ ارتفاعه مترين وطول قوسه ٦٠ سنتيمترا .

يحتوى الكنترباس على أربعة مقامات وهى - بحسب ترتيبها التنازلى -  
(١) صول (٢) رى (٣) لا (٤) مى أى بعكس ترتيب مقامات الكمنجة وذلك لأنها موزونة على الأبعاد الرباعية لا على الأبعاد الخماسية كما فى الكمنجة .



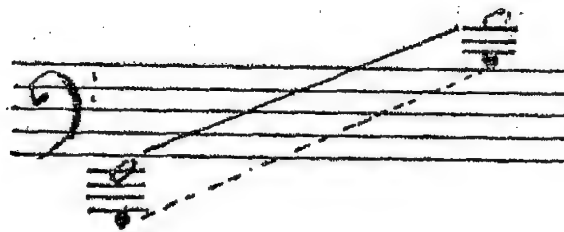
ولما كانت طبقة الكنترباس واطئة جدا فقد اتفق الموسيقيون على تدوينها من جوارها منعا لكثرة استعمال الخطوط الاضافية .



تبعد مقامات الكنترباس عن مقامات الفيولونسل الأبعاد التنازلية الآتية :

بعدا	ذا	التسعة	بالنسبة	للمقامين	الأولين
ثمانيا	(أوكتاف)	»	»	الثانين	
»	سباعيا	»	»	الثالثين	
»	سداسيا	»	»	الرابعين	

تتكون منطقة الكنترباس الصوتية من ١٨ درجة بدايتها من مى ونهايتها في لا من الأوكتاف الثالث .



وتنحصر وظيفته في ضرب الوحدة ومساعدة الفيولونسل

الناى

أصله ضائع فى بطون التاريخ . جاء ذكره فى التوراة واعتبره اليونانيون القدماء

آلة قومية لهم . فهو اذن أقدم آلات النفخ على الاطلاق ومنشأها جميعها .  
هو عبارة عن أنبوبة من الغاب مجوفة يستعمل بوضع فتحتة العليا على الفم  
وضعا مائلا بحيث يمر جزء منها جزءا من الشفتين ويكون جزءها الآخر بعيدا  
عن الشفتين لأجل أن يلتقي الخارج من الفم عند النفخ بذلك الجزء البعيد وبذا  
يحصل الصوت .

### الدف

هو عبارة عن دائرة خشبية معلق بها صنوج نحاسية ومشدود عليها طبقة  
رقيقة من جلد السمك تسمى رق .  
يوقع على الدف اما بالضرب على الصنوج المعلقة بالدائرة وهو ما يسمى بالتك  
أو بالضرب على الرق باليد مبسوطة وهو ما يسمى بالتم أو الدم .  
الدف أو الرق أقدم آلات الطبول عهدا وهو أهم الآلات الايقاعية  
المستعملة في الموسيقى العربية . كان قديما خاصا بالنساء تستعملنه في الرقص وهو  
الآن آلة عامية في البلاد العربية وفي أسبانيا وإيطاليا .

### البيانو

البيانو آلة ذات أوتار معدنية تضرب بمطارق .  
يحتوى البيانو على منطقة صوتية شاملة لسبعة دواوين كروماتيكية  
بدايتها من نغمة ( لا ) .  
يركب عادة لنغمات الديوان الغليظ الأول وتر واحد سميك لكل نغمة ولنغمات

الديوان الثانى وتران متماثلان أقل سمكا من الوتر الأول وانفسيات الخمسة دواوين  
الباقية ثلاثة أوتار رفيعة متماثلة .

تتولد أصوات البيانو من الاهتزاز الناشئ عن طرق الأوتار بمطارق من  
الخشب ذات رؤوس ملبسة بطبقة خفيفة من اللباد وأيديها متصلة بشرائط  
بيضاء وسوداء تنتقل عليها الأصابع عند العزف وتسمى بالمضرب وبالفرنسية  
كلافيهه *clavier*

يتكون المضرب من ٨٥ شريطا ٥٠ منها كبيرة بيضاء تمثل السلم الماجور  
الدياوتنى و ٣٥ صغيرة سوداء مرتفعة عن مستوى الأولى تمثل النصف المقامات  
المكاملة للسلم الكروماتى .

حل البيانو فى سنة ١٧١١ محل آلة الكلافسن ( *clavecin* ) التى كانت  
قد ظهرت منذ القرن الخامس عشر ، وينسب اختراعه إلى الميكانيكى الفلورنسى  
برنولوميو كريستوفورى ( *Bartolomeo Cristofori* ) الذى كان أول  
مبتكر المطارق الملبسة باللباد لاستعمالها بدلا من المضارب ذات الريشة التى  
كانت موجودة فى الكلافسن .

وقد نشأ عن هذا الابتكار أن صار فى مقدور العازف أن يضرب الصوت  
الواحد بدرجات مختلفة من اللين والشدة بينما كان هذا الأمر متعذرا فى الكلافسن  
حيث كانت الريشة تنبر على الأوتار فلا يصدر عنها إلا أصوات متشابهة فى الشدة  
ولهذا السبب سمي البيانو حين ظهوره « بيانو فورتي » *piano forte* بمعنى  
لين شديد ومع الزمن استبعدت اللفظة الأخيرة اختصارا فى الاسم .  
ظهر أول بيانو من الطراز الحديث فى أوائل القرن التاسع عشر من صنع

الميكانيكي روبرت ورنم Robert Warnum فانتشر انتشارا هائلا لسهولة استعماله . ومن ذلك الحين أخذ الميكانيكيون الغربيون وعلى الأخص الفرنسيون والألمان والنمساويون في تحسينه واستيفاء دقته واتقان صناعته حتى بلغ درجة كبيرة من السكال والجمال .

وقد كان من أهم التطورات التي حدثت في صناعة البيانو في أواخر القرن التاسع عشر اتساع منطقته الصوتية حتى بلغت سبعة دواوين بينما كانت تلك المنطقة تراوح بين ثلاثة وستة دواوين في الكلافسن .

أما آلة الكلافسن فيرجع أصلها إلى آلة يقال لها سمبالو cembalo كانت منتشرة في أوروبا في القرنين الثالث عشر والرابع عشر خصوصا في هنغاريا وبوهيميا حيث كان لها المقام الأول في أوركسترات تلك البلاد . وهي عبارة عن صندوق خشبي بهيئة شبه المنحرف عرضه ١٣٧ سنتيمترا ومركب عليه بالعرض أوتار معدنية مثبتة بملاوي بواقع ثلاثة أوتار إلى خمسة لكل نغمة . والأوتار المذكورة كانت تهتز بالنقر عليها بمضربين مرنيين يحركهما العازف بخففة بيديه الاثنتين .

وقد كانت لهذه الآلة منطقة صوتية محتوية على أربعة دواوين . أما التوقيع عليها فقد كان يحصل بوضعها فوق منضدة أمام العازف .

ولما أبدلت المطارق اليدوية بمضارب ذات ريشة تطور السمبالو وسمى أولا épinette ثم virginal ثم clavichord وأخيرا كلافسن عند ما ركبت له القوائم وزيدت منطقته الصوتية إلى ما يقرب من خمسة دواوين .

هذا ويرجع أصل السمبالو إلى آلة السنتور ( راجع صحيفة ٢٦٣ ) التي دخلت



مع العرب بلاد الأندلس ومنها انتقلت إلى البلاد الأوروبية الأخرى حيث تطورت وسميت سمبالو .

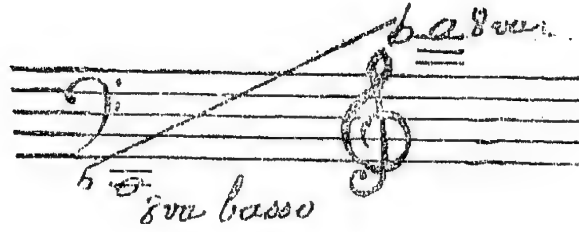
### الصنج أو الجنق

الصنج أو الجنق وبالفرنسية Harpe آلة شجيرة ذات أوتار معدنية تنقر بالأصابع .

توجد الفكرة الأصلية لآلة الصنج إلى قدماء المصريين على الأقل أى إلى ما قبل ستة آلاف سنة كما هو ثابت من عدة نقوش أثرية بارزة . وقد كان عندهم من تلك الآلة أشكال كثيرة مكونة من ٤ أوتار إلى ١١ أو ١٢ وترا يرى في البعض منها الشكل الأنيق الحالى أخذ في الظهور .

رؤى الصنج بعد ذلك عند العبرانيين ثم في جميع المدنيات الكبيرة دائم الازدياد في مداه ولكن بدون تركيب ميكانيكى . وقد وفق نادرمان Naderman (١٧٧٣ - ١٨٣٥) إلى اختراع تركيب عجيب حقا ليس له مثيل في أي آلة أخرى قام بتكميله سيباستين إيرار Sebastien Erard صانع الآلات الموسيقية الشهير (١٧٥٢ - ١٨٣١) وأدخل عليه تحسينات شتى جعلت الصنج صالحا للانضمام إلى آلات الأوركستر الحديث حيث أن استعماله في الوقت المناسب وبالقدر اللازم يخلق روحا نارية ملائكية ونارة فخمة مطبوعة دائما بكل عذوبة وحلاوة .

يحتوى الصنج على منطقة صوتية شاملة لستة وأربعين مقاما مسوية على نغمة دو يمول ماجور دياتونيك .



ويوجد حول قاعدته سبعة بيدالات (دواسات) في الامكان خفض وثبيت كل واحد منها داخل شقين مختلفين .

كل بيدال من البيدالات السبعة المذكورة متصل بالأوتار الممثلة لكل درجة من الدرجات السبعة المكونة للنغمة دو ييمول ماجير المشار اليها بأعلى . فاذا أنزل بيدال الى الشق الأول قصر طول الأوتار المتصلة به بما يرفع نغمتها مقدار عربة واذا أنزل الى الشق الثاني ارتفعت النغمة بمقدار عربة أخرى .

فاذا هبط مثلاً البيدال المتصل بأوتار فا ييمول الى الشق الأول أصبحت كل الـ فا ناتوريل وبه صارت النغمة صول ييمول ماجير .

واذا هبط البيدال المتصل بأوتار دو ييمول الى الشق الأول أيضاً أصبحت كل الـ دو بيكار وصارت النغمة ري ييمول ماجير .

وهكذا فيما يختص بالبيدالات الأخرى فينزلونها الى الشق الأول تخلق نغمات لا ييمول ومي ييمول وسي ييمول وفا ماجير ودو ماجير حيث تكون البيدالات جميعها في الشق الأول أي في وسط الطريق .

ولنعد الآن الى البيدال الأول - بيدال فا - فاذا أنزلناه الى الشق الثاني قصرت أوتاره مرة أخرى وصارت فا ديزر وبذلك تصبح النغمة صول ماجير واذا فعلنا هكذا في الستة بيدالات الأخرى نحصل كل مرة على نغمة ماجير

جديدة حتى اذا هبطت السبعة يبدالها جميعها ودخلت في شقها الأسفل تصبح الآلة مسوية على نغمة دو ديز بدلا من دو يمول .

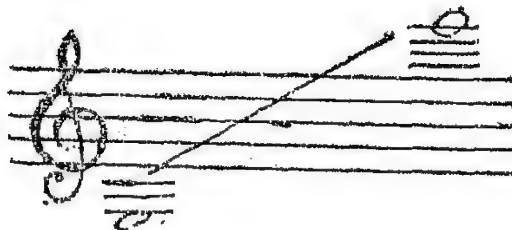
أما بخصوص طريقة كتابة الموسيقى للصنج فان السلم الكروماتى ممنوع عنه قطعيا الا في الحركات البطيئة جدا لأن كل نوتة كروماتيك تتطلب تحريك يبدال كما وأن السلم المينور لا يقل عنه صعوبة ولو الى درجة أخف نظرا لتقلب الدرجة السابعة والدرجة السادسة كذا والانتقالات ( مودولاسيون ) السريعة لاسيما التي بين نغمات متباعدة فانها خطيرة وغير مأمونة .

لذلك تكون النغمات الأكثر ظهورا في الصنج هي النغمات التي تحتوى على أكثر ما يكون من البيمولات لأنها تشغل الأوتار في كامل أطوالها = كذا والنغمات الماجير لسهولة نظرها لأن الآلة نفسها مسوية على الماجير .

هذا ويبلغ ارتفاع الصنج ١٧٥ سنتيمترا .

#### الكلارينيت

الكلارينيت أوسع آلات النفخ منطقة لاحتوائها على ٢٤ درجة صوتية أولها مى وآخرها صول فى الأوكتاف الرابع .

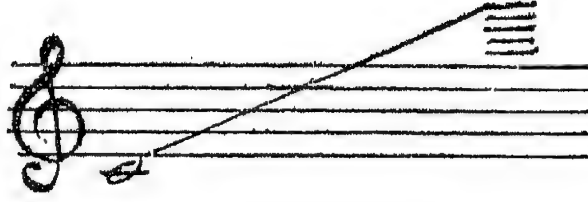


ويبلغ ارتفاعها ٦٧ سنتيمترا .

أول من صنع الكلارينيت هو الميكانيكي دينر Denner حوالى سنة ١٦٩٠  
غير أنها لم تستعمل بصفة جدية إلا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر .

### الفلاوت

يبلغ ارتفاع الفلاوت ٦٧ سنتيمترا وتحتوى منطققتها الصوتية على ثلاثة  
دواوين كاملة .



لم يفكر فى وضع الفتحة الجانبية للفلاوت المستعملة الآن فى الأوركسترات  
الأوروبية الا فى سنة ١٧٢٠ وظلت تلك الآلة على حالتها حتى سنة ١٨٤٧ حيث  
قام بوهم Boehm البافارى بتثبيتها على أساس علمى .

## الفصل السادس عشر

### الهارموني (١)

ما من شك من أن الهارموني رأى النور في العصور الخالية العريقة في القدم . ففي زمن الدولة الاغريقية القديمة كان الشعراء والمغنون يقطعون أشعارهم بتآلفات صوتية يوقعونها بقوة على الآلة التي كانوا يعزفون عليها . فهذه التآلفات كانت في الواقع نوعاً من أنواع الهارموني .

كانت الموسيقى في بادئ الأمر ميلودية محضة لأنها كانت قائمة على أصوات فردية متتابعة . ثم اشتركت أصوات كثيرة في غناء اللحن الواحد فنشأ عن ذلك النوع الغنائي المسمى بالنغم الأحادي unisson . ولما نما الشعور الموسيقي وزاد دقة وحساسية صار الغناء بلحنين مختلفين تربطهما روابط فنية معينة . فبرز فن الكنتربوان الذي اشتهر في العصور الوسطى .

ظلت الحال كذلك مدة من الزمن لا يعرف مقدارها بالضبط حتى أتى اليوم الذي أبدلت فيه النوتات المتحركة ( الكنتربوان ) بنوتات ثابتة ( التآلفات ) وهكذا تكون الهارموني وأخذ شكها الحالي دون أن يعرف له مصدر أو مخترع ، وغاية ما في الأمر أن جاء ذكره على لسان بعض المؤلفين الموسيقيين في القرن الثالث عشر .

---

(١) من اليونانية هارمونيا بمعنى انسجام أو توافق .

ولربما جاز القول أيضا أن لضيق نطاق النغمات في الموسيقى الافرنجية نصيب في ظهور هذا الاختراع العجيب ، على انه مما لا ريب فيه أن الشعوب الأوروبية قابله بالاعجاب الشديد وانتشر في بلادهم انتشارا هائلا وأضفى على موسيقاهم لونا جديدا جذابا وألبسها حلة قشيدة من الرونق والجمال .

ونظرا لما للهارموني من الأهمية في الميدان الموسيقي نرى لزاما علينا أن نتقدم إلى القارئ بشرح وجيز لقواعده الأساسية الرئيسية تنويرا للأذهان وتعميما للفائدة .

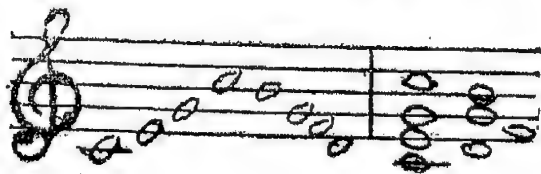
ومما هو جدير بالذكر في هذا المقام أن بعضا من موسيقيينا الحاليين يحاولون ادخال الهارموني في تلاحينهم بحجة التجديد والتحسين ولكن يبدو ان محاولتهم هذه لم تحظ بنصيب كبير من النجاح ليس لما بين الموسيقتين الشرقية والغربية من فروق في مسافاتهما الصوتية فحسب بل وعلى الأخص لعدم انسجام هذا النوع من التلحين مع المزاج الفنى القومى إلى يومنا هذا .

\*\*\*

الهارموني هو مجموعة أو سلسلة أصوات ترناح إليها الأذن ، ويقال له أيضا علم التآلفات .

يكون هناك هارموني اذا صدر صوتان مختلفان أو أكثر فى آن واحد .

الأصوات المكتوبة أفقيا على مدرج والتابعة اذن للون الميلودى تصبح تابعة للنظام الهارموني إذا كتبت عموديا .



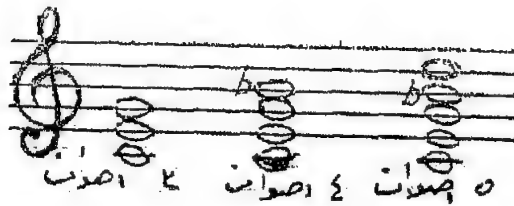
### التآلفات

التآلف وبالفارسية اكورد accord هو مجموعة من أصوات مختلفة مرتبة ترتيبا خاصا لكي تؤدي في وقت واحد .

التآلف ذو الصوتين لا وجود له لأنه لا يكون واضحا الوضوح الكافي . وهو لا يخرج عن كونه مسافة صوتية أو تآلفا ناقصا ، غير مستوف ، عنصر من عناصره بقي بدون تحديد .

فالتآلفات الحقيقية هي التي تحتوى على ثلاثة أصوات أو أربعة أو خمسة أصوات .

تكونت التآلفات المذكورة في حال الأصل من ثلثات موضوع بعضها فوق بعض وناشئة عن ظاهرة رنين الأجسام الطنانة ؛ ولذلك سميت بالأساسية .



التآلفات المركبة من ثلاثة أصوات هي وحدها التي تسمى تآلفات متفقة . أما التآلفات الأخرى فتسمى تآلفات متنافرة .

### التآلفات المتفقة

تكتب نوتات التآلف المتفق بعضها فوق بعض ويسمى الصوت الأسفل باص وهو أغلظ صوت في التآلف والصوت الثاني يسمى الأوسط والثالث

يسمى الأعلى .

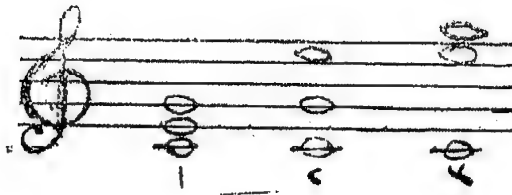
التآلف المركب من ثلاثة أصوات يشتمل على نوتة باص وهي النوتة الأساسية وعلى ثلاثة فوق النوتة المذكورة وعلى ثلاثة ثانية فوق الثالثة الأولى مثل :



باص

بناء على ذلك يتركب التآلف المتفق من ثلاثة وخامسة بالنسبة إلى النوتة الأساسية .

هذا ويجوز تركيب أصوات التآلف السابق على أشكال أخرى بشرط أن تبقى نوتة الباص كما هي . مثال :



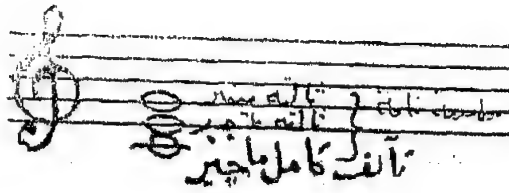
ففي الشكل الأول يتكون التآلف من دو ومى وصول وفي الشكل الثاني من دو وصول وجواب مى وفي الشكل الثالث من دو وجوابى مى وصول . والأصوات الثلاثة هي لم تتغير .

التآلفات المتفقة ع — إلى ثلاثة أنواع

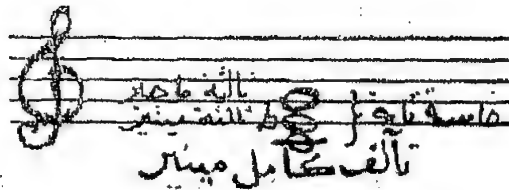
(١) تآلف كامل ماجير وهو يتركب من ثلاثة ماجير ومسافتها ثمانية أمان



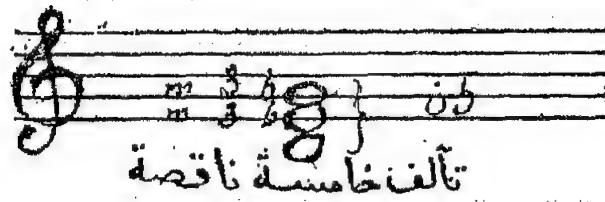
كما هو معروف وثلاثة مينير ومسافتها مقام ونصف فالجموع ثلاثة مقامات ونصف أى ما يعادل مسافة خامسة مضبوطة أو تامة وهو أفضل وأتم التآلفات (١)



(٢) تآلف كامل مينير وهو يتركب من ثلاثة مينير وثلاثة ماجير أى ما يعادل أيضا مسافة خامسة تامة مضبوطة :



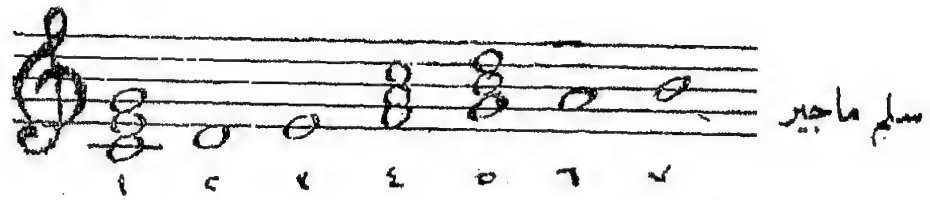
(٣) تآلف خامسة ناقصة وهو يتكون من ثلاثين مينير وإشارة اليه برقم 5 مصحوبا بحرف ن .



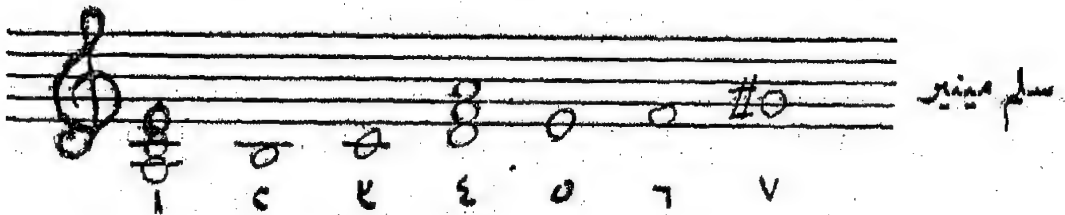
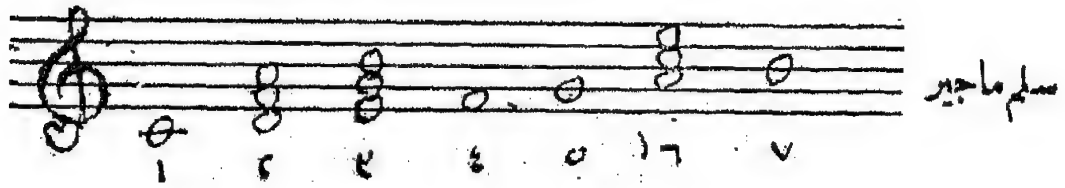
(١) فى هذا الفصل ومن باب الاختصار سيشار إلى الماجير بحرف M والمينير بحرف m والأبعاد بأرقامها الأفرنجية والتآلف بحرف ت والبعد الزائد برقه مصحوبا بحرف ز والبعد الناقص برقه مصحوبا بحرف ن والحساس بحرف ح والمضبوط أو التسام بحرف م .

مراكنه انا آفات المنفقة في السلم الديانوى

يوجد التآلف الكامل الماجير ، بحكم ابعاده سالقة الذكر ، على الدرجة الأولى والرابعة والخامسة من السلم الماجير ، وعلى الدرجة الخامسة والسادسة من السلم المينير ، هكذا :

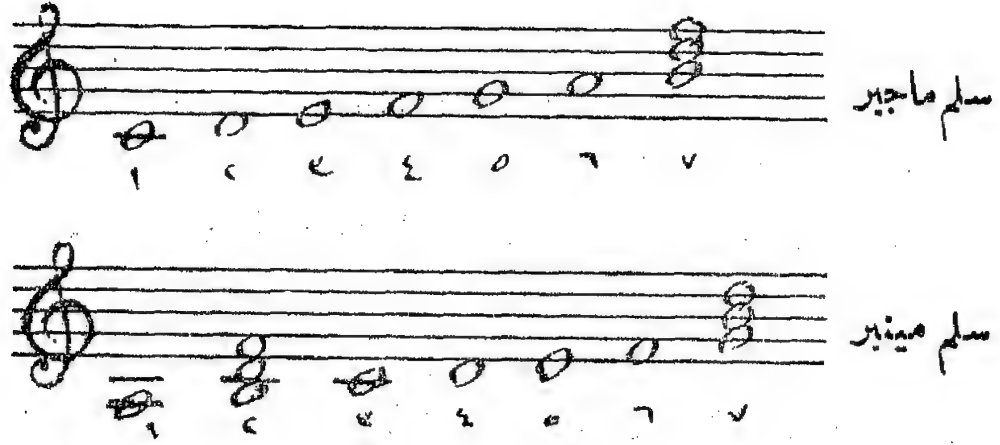


ويوجد التآلف الكامل المينير على ثنى وثالث وسادس درجة من السلم الماجير وعلى أول ورابع درجة من السلم المينير هكذا :

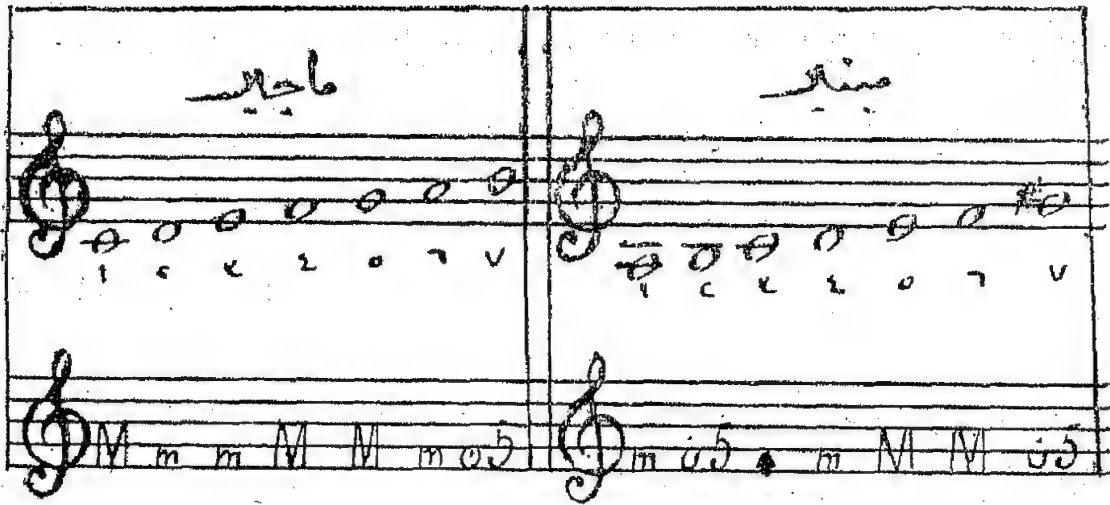


ويوجد تآلف الخامسة الناقصة على الدرجة السابعة من السلم الماجير وعلى

الدرجتين الثانية والسابعة من السلم المينير :



وفيما يلي جدول شامل لما تقدم من البيانات :



يستخلص مما سبق ايضاحه أن كل درجة من درجات السلم الدياتوني ، سواء أكان ماجير أم مينير ، تصلح لأن تكون نوتة باص لتـمـآلف أساسى ذى ثلاثة أصوات دون تداخل نوتات غريبة عن النغمة ما عدا الدرجة الثالثة من السلم المينير المشار إليها بالعلامة \* والتي لا تصلح إلا لتـمـآلف الخامسة الزائدة المركب من ثلاثين ماجير - دو - مى - صول ديزر والذي يرى أغلب المشتغلين بالنظريات

الموسيقية أن لا فائدة منه فضلا عن كونه ثقيل على السمع الى درجة لا تسمح  
باعتباره من هيئة التألفات المتفقة .

### انتساب التألفات الى نغمات أخرى

تنتسب التألفات المبينة بالجدول السابق ، بحكم وضعها الطبيعي في السلم  
الدياتوني ، إلى سلم دو ماجير وسلم لا مينير .

فاذا نقلنا تألفا من التألفات المذكورة من مركزه الأصلي ووضعناه في  
مركز نألف آخر من نوعه خرج طبعاً عن نغمته الأصلية وانتسب إلى  
نغمة أخرى .

وبناء على ذلك ينتسب كل تألف من التألفات الكاملة الماجير والتألفات  
الكاملة المينير إلى خمس نغمات ثلاث منها ماجير واثنيتين مينير وكل تألف  
من تألفات الخامسة الناقصة إلى ثلاث نغمات واحدة منها ماجير واثنيتين مينير  
( انظر الجدول السابق )

فالتألف الكامل دو - مى - صول مثلاً ينتسب إلى سلم دو ماجير وفا  
ماجير وصول ماجير وفامينير ومى مينير إذا عمل به كأول درجة من الأول  
وخامس درجة من الثانى ورابع درجة من الثالث وخامس درجة من الرابع  
وسادس درجة من الخامس .

وقد علمنا ذلك ماقى التألفات الكاملة الماجير فان كلا منها ينتسب إلى خمس  
نغمات مختلفة ثلاث ماجير واثنيتين مينير حسب الدرجة التى يشغلها فيها .

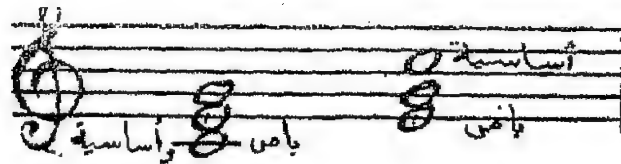
والتألف الكامل المينير رى - فا - لا ينتسب هو أيضاً إلى سلم

دو ماجير وسى بيمول ماجير وفاماجير وري مينير ولا مينير إذا عمل به  
كثاني درجة من السلم الأول وثالث درجة من الثاني وسادس درجة من الثالث  
وأول درجة من الرابع ورابع درجة من الخامس .

وتألف الخامسة الناقصة سى - رى - فا ينتسب الى سلم دو ماجير وسلم  
لا مينير وسلم دو مينير إذا عمل به كسابع درجة من السلم الأول  
وثاني درجة من السلم الثاني وسابع درجة من السلم الثالث .

### انقلابات التألفات المنقطة

سبق أن ذكرنا أن نوتة الباص هي النوتة الأساسية في التألف . وتزيد على  
ذلك الآن أنه إذا وضعت النوتة المذكورة في مكان غير مكانها الأصلي زالت عنها  
صفة الباص وحلت محلها فيها النوتة الثانية من التألف ( أى الثالثة الأولى )  
ولكنها تبقى دائماً نوتة أساسية أيا كان مكانها في التألف ، مثال ذلك :

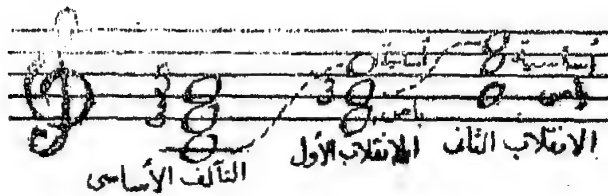


ففي هذا المثال نجد نوتة « دو » دائماً أساسية ولو أنها نقلت الى الديوان  
الأعلى بينما للنوتة الثانية « سى » أصبحت باص بدلاً من دو المنقول وأصبح  
التألف منقلباً .

فانقلاب التألف ( renversement ) هو عبارة عن وضع إحدى نونات

التآلف في الباص بدلا من النوتة الأساسية .

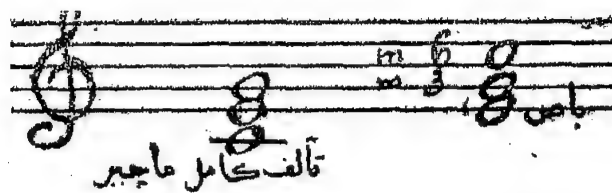
ففي الانقلاب الأول تصبح الخامسة ثالثة وفي الانقلاب الثاني تصبح الخامسة نوتة باص .



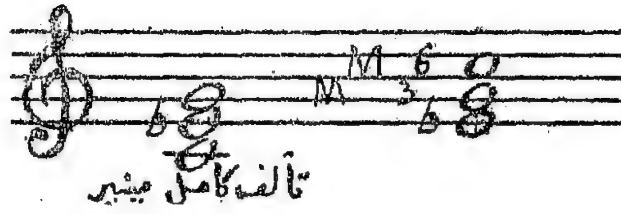
يسمى الانقلاب الأول في التآلف المتفق « تآلف السادسة » باسم البعد الموجود بين نوتة الباص والنوتة الأساسية ، ويسمى الانقلاب الثاني تآلف رابعة وسادسة باسم البعد الموجود بين نوتة الباص والنوتة الأساسية ( رابعة ) وبين الباص أيضا والنوتة الكائنة فوق النوتة الأساسية ( سادسة ) .

الانقلاب الأول أو تآلف السادسة

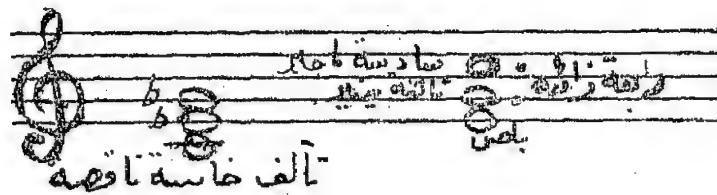
يتكون التآلف الكامل الماجير في انقلابه الأول من نوتة باص ومن ثالثة ميمير وسادسة ميمير مثل :



ويتكون التآلف الكامل الميمير في انقلابه الأول من نوتة باص ومن ثالثة ماجير وسادسة ماجير :



ويتركب تألف الخامسة الناقصة في انقلابه الأول من نوتة باص ومن ثالثة مينير وسادسة ماجير والمسافة بينهما رابعة زائدة السماء قديما تريتون والمحتوية على ٣ ن :



وفيما يلي جدول متضمن تألفات السادسة في السامين الماجير والمينير :

ماجير	مينير

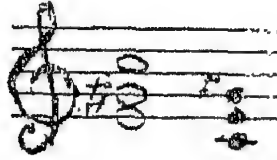
التألفات الأساسية

تألفات السادسة

الباصات في تألفات  
السادسة وترتيبها  
في السلم

يتبين من هذا الجدول أن في الامكان تركيب تألف سادسة على كل درجة

من درجات السلم الماجير أو المينير ما عدا الدرجة الخامسة من السلم المينير المرموز إليه بالعلامة (\*) والتي يقابلها انقلاب تآلف الخامسة الزائدة الغير مستعمل :



الانقلاب الثاني أو تآلف الرابعة والسادسة

يتركب التآلف الكامل الماجير في انقلابه الثاني من رابعة مضبوطة وسادسة ماجير :

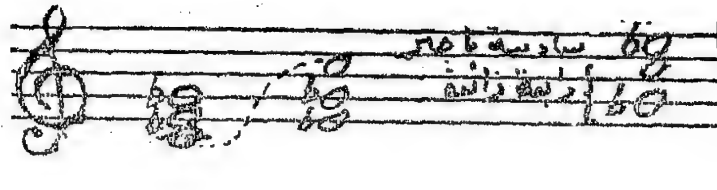


ويتركب التآلف الكامل المينير في انقلابه الثاني من رابعة مضبوطة وسادسة مينير :



ويتركب تآلف الخامسة الناقصة في انقلابه الثاني من رابعة زائدة ومن سادسة ماجير ويقال له غالبا تآلف الرابعة الزائدة والسادسة :

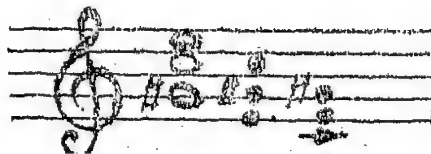




وفيما يلي جدول شامل لتآلفات الرابعة والسادسة في السلمين الماجير والمينير

ماجير	مينير	
		تآلفات أساسية
		تآلفات رابعة وسادسة
		باص تآلفات الرابعة والسادسة وترتيبها في السلم

يتبين من هذا الجدول أن كل درجة من درجات السلم الماجير أو المينير مزودة بتآلف الرابعة والسادسة الخاص بها ما عدا الدرجة السابعة من السلم المينير التي يقابلها الانقلاب الثاني لتآلف الخامسة الزائدة المشار إليها آنفا :



### التآلفات المتنافرة

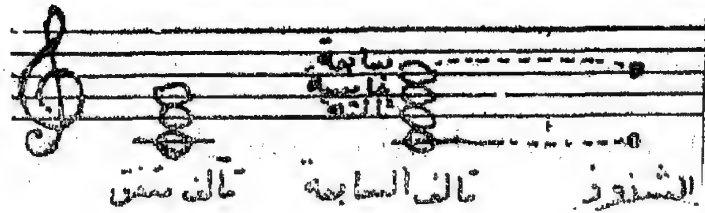
التآلفات المتنافرة هي التي تتركب من أربعة أو خمسة أصوات .

### التآلفات المركبة من أربعة أصوات

سبق أن أوضحنا أن ثالثتين موضوعتين احدهما فوق الأخرى على درجة صوتية ما يكونان تآلفات ذات ثلاثة أصوات في حالة أساسية .

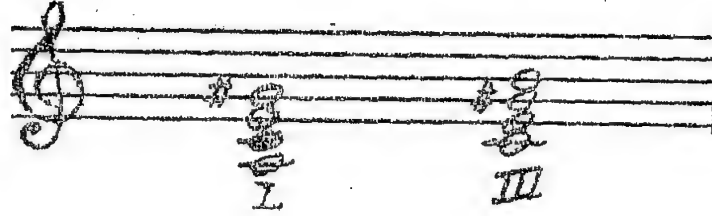
فاذا أضفنا إلى الثالثتين المذكورتين نالثة جديدة أعلى منهما بالطبع حصلنا على تآلف جديد ذي أربعة أصوات هو الآخر في حالة أساسية ولا يختلف عن التآلف ذي الثلاثة أصوات إلا بتلك الثالثة التي أضيفت إليه والتي أدخلت فيه العنصر المنفر المميز له .

تبعث الثالثة الجديدة عن نوتة الباص بعدا سباعيا ولذا سمي التآلف ذو الأربعة أصوات « تآلف السابعة » وهو مكون من ثلاثة وخامسة وسابعة بالنسبة إلى النوتة الأساسية :

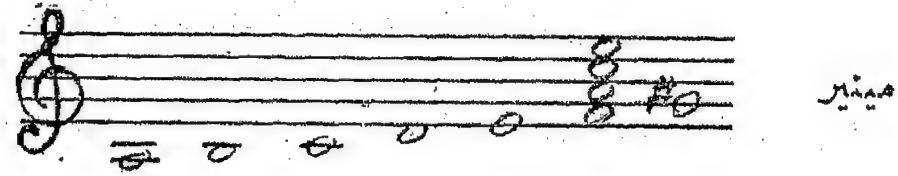
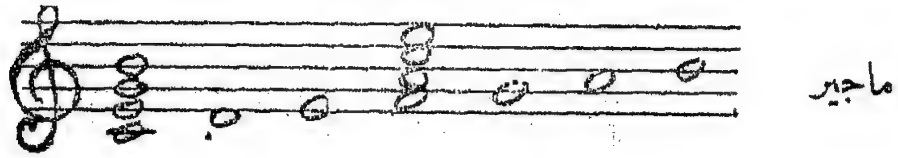


في الاستطاعة تركيب تآلف السابعة على كل درجة من درجات السلمين الماجير والمينير بدون تداخل أصوات غريبة عنهما ، ما عدا الدرجتين الثالثة والأولى من السلم المينير ذلك لأن التآلفين الممكن اقامتهما على الدرجتين

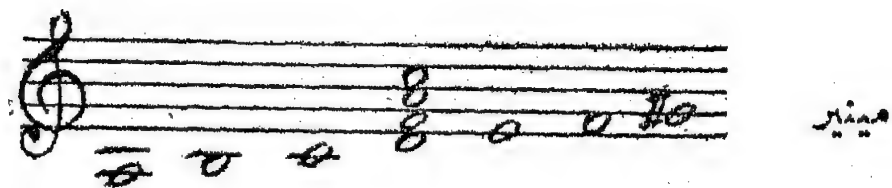
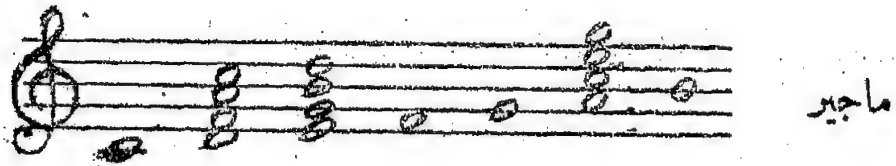
المذكورتين يحتويان في داخلهما أبعاد الخامسة الزائدة :



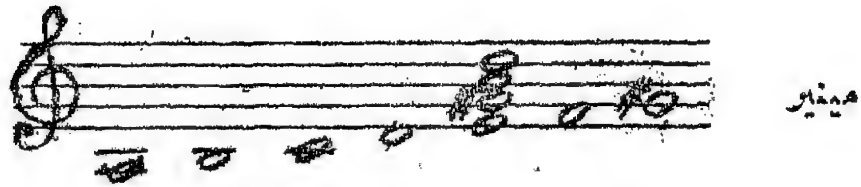
فعلى الدرجة الأولى والرابعة من السلم الماجير وعلى الدرجة السادسة من السلم المينير تركيب تألفات سابعة ماجير مكونة من ثلاثة ماجير وخامسة مضبوطة وسابعة ماجير بالنسبة إلى النوتة الأساسية .



وعلى الدرجة الثانية والثالثة والسادسة من السلم الماجير والدرجة الرابعة من السلم المينير تركيب تألفات سابعة مينير مكونة من ثلاثة مينير وخامسة مضبوطة وسابعة مينير بالنسبة إلى النوتة الأساسية :

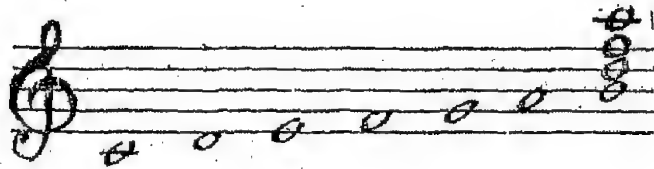


وعلى الدرجة الخامسة من كل من السامين الماجير والمينير يركب تألف السابعة المتسلط المكون من ثلاثة ماجير وخامسة مضبوطة وسابعة مينير بالنسبة إلى النوتة الأساسية :

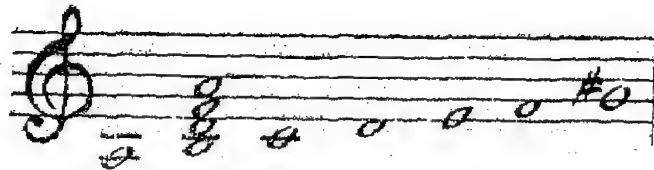


هذا التألف أكثر السابعات استعمالاً وأقلها تنافراً .

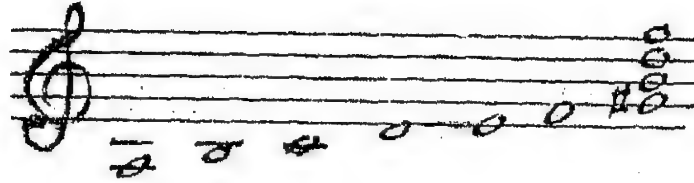
وعلى الدرجة السابعة من السلم الماجير يركب تألف السابعة الحساس المكون من ثلاثة مينير وخامسة ناقصة وسابعة مينير بالنسبة إلى النوتة الأساسية :



وعلى الدرجة الثانية من السلم المينير يركب « تألف السابعة المينير والخامسة الناقصة » المكون أيضاً من ثلاثة مينير وخامسة ناقصة وسابعة مينير :



وعلى الدرجة السابعة من السلم المينير يركب تآلف السابعة الناقصة المكون  
من ثلاثة مينير وخامسة ناقصة وسابعة ناقصة :



يستخلص مما تقدم بيانه أن السلم الماجير يحتوى على :

١ تآلف سابعة متسلط

٢ » » ماجير

٣ » » مينير

١ » » حساس

المجموع ٧ أى تآلف واحد لكل درجة

والسلم المينير يحتوى على :

١ تآلف سابعة متسلط

١ » » ماجير

١ » » مينير

١ » » وخامسة ناقصة

١ » » ناقصة

المجموع ٥ ولكنها مختلفة عن بعضها .

وفىما يلى جدول شامل لتآلفات السابعة المذكورة :

ماجير ميجور

الناس لتسلط م m m M m

ن الم تسلط m و ن M m

M m m M M m ن م ن m M M ن

يلاحظ الارتباط التام بين التآلفات المتفقة المدونة في أسفل الجدول  
آلفات السابعة الناشئة عنها .

انقلابات تآلفات السابعة

تآلفات السابعة قابلة لثلاثة انقلابات :

الانقلاب الثالث الانقلاب الثاني الانقلاب الأول التألف الأصلي

يتركب تآلف السابعة في انقلابه الأول من ثلاثة وخامسة وسادسة بالنسبة  
إلى النوتة الأساسية ويتسمى تبعاً لتكوين التآلف الأساسي وعلى العموم يقال  
له « تآلف الخامسة والسادسة » على أن يبين عند الاقتضاء، إذا كانت الخامسة

ناقصة أو السادسة حساسة فيقال له في الحالة الأولى « خامسة ناقصة وسادسة »  
وفي الحالة الثانية « خامسة وسادسة حساسة » .

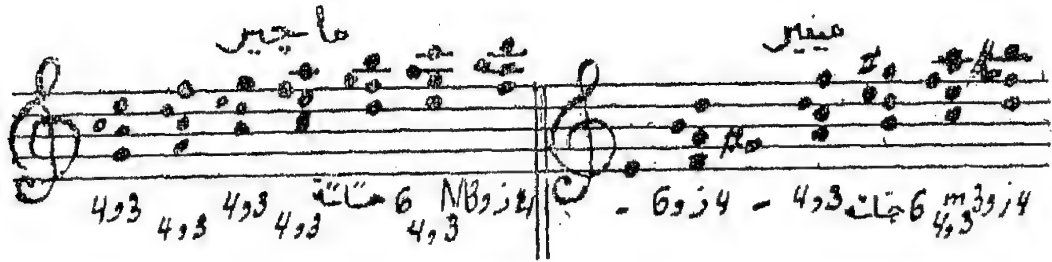
وفيما يلي جدول يتضمن تآلفات السابعة الأساسية وفي أسفلها التآلفات  
الانقلابية الأولى الناشئة عنها مع العلم بأن الباص في هذه التآلفات الأخيرة هي  
ثلاثة الباص في التآلفات الأساسية :

[illegible]

يشتمل الانقلاب الثاني لتألف السابعة على ثلاثة ورابعة وسادسة ويسمى على وجه الاجمال « تألف الثالثة والرابعة » لأنه التآلف الوحيد الذى يحتوى على هذين البعدين المكونين فيما بينهما للعنصر الشاذ أو المنفر ، غير أنه قد يتسمى بأسماء أخرى إذا وجد بين ابعاده بعد ذو ميزة خاصة فيسمى مثلاً سادسة حساسة أو رابعة زائدة ( تريتون ) ( ١ ) مع ثلاثة ماجير .

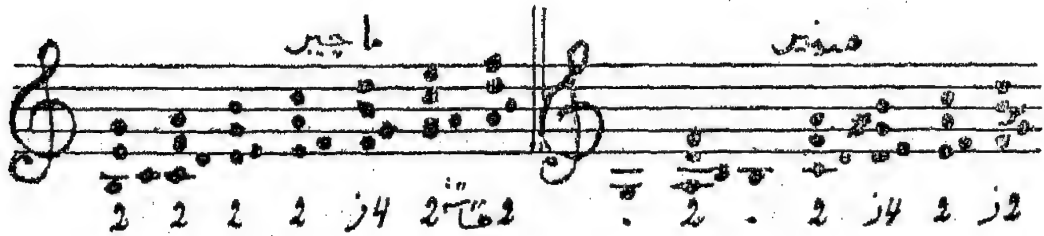
(١) تريتون triton لفظة يونانية بمعنى ثلاثة مقامات وهو الاسم القديم للرابطة الزائدة المكونة من ٣ مقامات والتي تسمى الآن بالفرنسية quarte augmentée أي الرابعة الزائدة .

والجدول التالي يبين تآلفات السابعة في انقلابها الثاني والباص فيها يقابل الخامسة في التآلفات الأساسية :



بانقلاب تآلفات السابعة انقلابا ثالثا تتكون فصيلة « تآلفات الثانية » التي فيها الباص على بعد سابعة بالنسبة إلى الباص في التآلف الأساسي والصوت الهارمونيكي الثاني على مسافة ثنائية من الباص .

تسمى أيضا تآلفات الثانية بأسماء أخرى تدل على مركزها أو ترتيبها مثل « ثانية حساسة » و « ثانية زائدة » و « تآلف الرابعة الزائدة » ، حسب الظروف :



التآلفات المركبة من ٥ أصوات

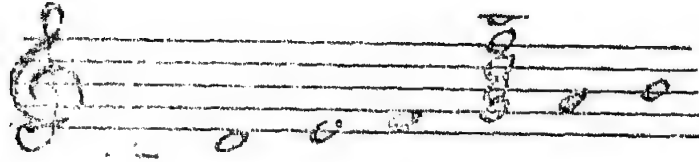
يقال للتآلفات المركبة من ٥ أصوات « تآلفات التاسعة » .

لا يزيد عدد تآلفات التاسعة عن اثنين فقط قائمين على الدرجة الخامسة من كل من السلمين الماجير والمينير .

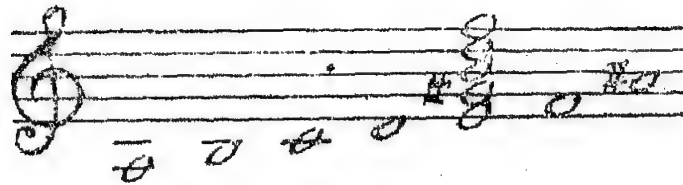
يتكون تآلف التاسعة في السلم الماجير من سابعة على المتسلط تعلوها



ثالثة ماجير ويسمى تألف التاسعة الماجير المتسلط



ويتكون تألف التاسعة فى السلم المينير من سابعة متسلط تعلوها ثالثة مينير ويسمى تألف التاسعة المينير المتسلط :

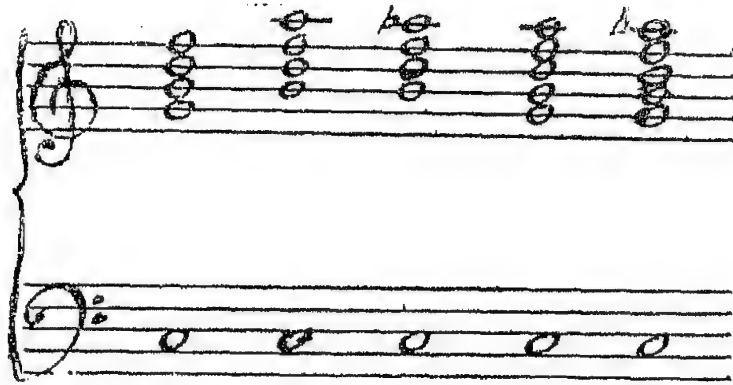


أما انقلابات التألفين المذكورين فاستعملها قليل للغاية فلا فائدة اذن من البحث فيها فضلا أن الانقلاب الرابع غير متيسر لتجاوز التاسعة حد الانقلاب وهو الأوكتاف .

### تألفات على التونيك

تسمى « تألفات على التونيك » تألفات السابعة المتسلطة والسابعة الحساسة والسابعة الناقصة والتاسعة الماجير والتاسعة المينير مضافا إليها التونيك ( الدرجة الأولى ) دو تحت نوتاتها الباص الطبيعية .

ليس لهذه الاضافة أى تأثير على التألفات المذكورة لأنها تبقى نفس التألفات التى كانت قبلا ولو أنها اتخذت بتلك الاضافة هيئات جديدة :



فالتآلفات الثلاثة الأول يحتووا على خمسة أصوات والتآلفان الأخيران  
يحتويان على ستة أصوات وما من تآلف منها قابل للانقلاب لأن بانتقال نوتة  
الباص من مكانها يفقد طابعه الخاص كتآلف على تونيك .

### Redoublement الازدواج

يمكن كتابة سلسلة من التآلفات لثلاثة أو أربعة أو خمسة أو ستة أقسام أو  
أكثر حسب العدد المتوفر من الأصوات فيمثل كل صوت قسما من الأقسام،  
ولذلك تعتبر كلمة صوت في الاصطلاح الموسيقى مرادفة لقسم .

الا انه لما كانت التآلفات المتنافرة جميعها لا تصلح مطلقا لتدوينها بأكملها  
لثلاثة أقسام فقط .

وحيث من جهة أخرى أن التآلفات التي تتطلب وجود خمسة أصوات  
قليلة جدا فهي لا تتجاوز نآلفي التاسعة فقط والتآلفات التي على الدرجة الأولى .

فقد تقرر على وجه العموم تقريبا استعمال التدوين لأربعة أقسام وعلى هذا  
النحو تجرى الآن أغلبية الفريينات الهارمونية في جميع المدارس المعتمدة .

ولكن بما أن التآلفات المتفقة لا نحتوى إلا على ثلاثة أصوات فقط فقد

اضطروا بطبيعة الحال إلى ثنائية واحد منها ليتسنى استعمال التدوين سالف الذكر .  
هذا هو منشأ الازدواج أو الثنائية .

يشترط في النوتة المراد ثنيتها أن تكون أم نوتة في التألف سواء بنغمتها  
أو بمركزها ليظل التوازن سليماً وليكون للتفسيق الممطي لها القدرة على زيادة  
إظهار المعنى اللحني .

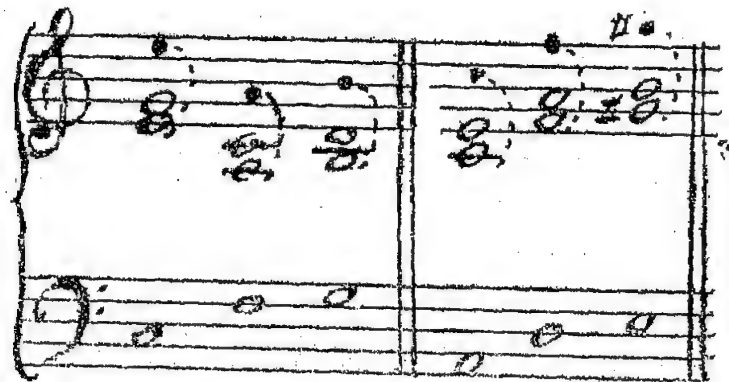
وفيما يلي النوتات التي يجب أو يستحسن ثنيتها في التألفات المتفقة سواء  
أكانت أساسية أم انقلابية .

#### التآلفات المتفقة الأساسية

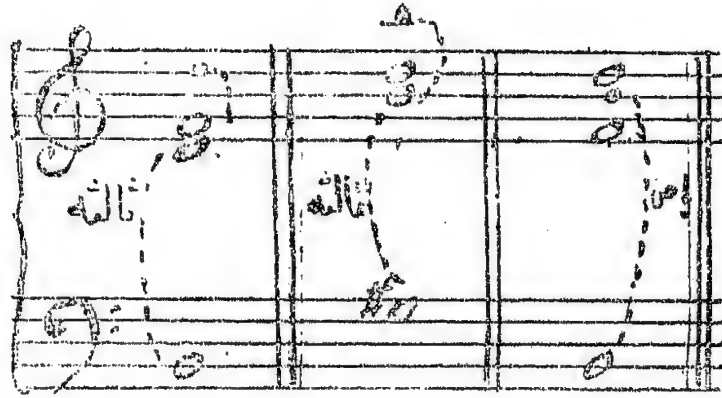
(١) في التآلفات الكاملة الماجير أو المينير ثثنى نوتة الباص :



ومن الجائز أيضاً ثنائية للثالثة :



(٢) في نآلفي الخامسة الناقصة المرتكزين على الدرجة السابعة من السلم الماجير والسلم المينير يستحسن تثنية الثالثة . وفي التآلف المبني على الدرجة الثانية من السلم المينير يثنى الباص :



### تآلفات السادسة

(١) في تآلفات السادسة الناشئة من التآلفات الكاملة الماجير أو المينير نحصل التثنية بالترتيب الآتي : سادسة فتالثة فباص مثلاً :



(٢) وفي تآلفات السادسة الناشئة عن نآلف الخامسة الناقصة تثني الثالثة

أو الباص في تآلفي الدرجة السابعة وتثني السادسة أو الباص في تآلف الدرجة الثانية  
من السلم المينور :



تآلفات الرابعة والسادسة

(١) في تآلفات الرابعة والسادسة الناشئة عن تآلفات كاملة يثني الباص  
أو الرابعة ، مثال :



(٦) وفي تألفات الرابعة والسادسة الناشئة عن تألف الخامسة الناقصة والتي يقال لها أيضا تألفات الرابعة الزائدة والسادسة تثنى السادسة في تألفي الدرجة السابعة ، والرابعة أو السادسة في تألف الدرجة الثانية من السلم المينير ، مثال :

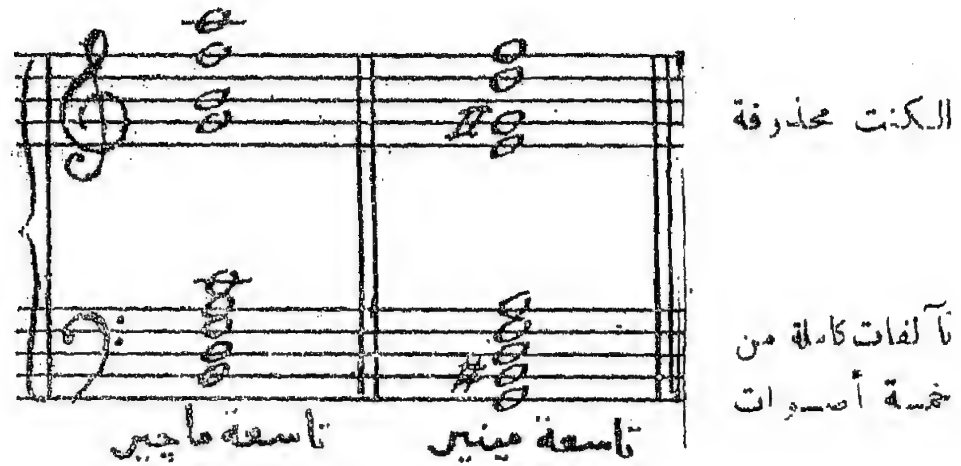
درجة ثانية مينير	درجة سابعة مينير	درجة سابعة ماجير

أما فيما يختص بالتألفات المتنافرة المحتوية على أربعة أصوات فلازدواج فيها لا يمكن اجراءه عند الكتابة لأربعة أقسام إلا بحذف صوت من أصواتها وهي على حالتها الأساسية . فالصوت الممكن تثنيته هو الباص مع حذف الخامسة .

هذا الازدواج مستعمل كثيرا في السابعة المتسلطة والسابعة الماجير والسابعة المينير والسابعة مينير وخمسة ناقصة ، وقليل في سابعة الحساس وغير مستعمل بالمرّة في السابعة الناقصة .

تألفات التاسعة المكونة من خمسة أصوات إذا استعملت في التدوين

لأربعة أقسام وجب حذف صوت منها وهو الخامسة :



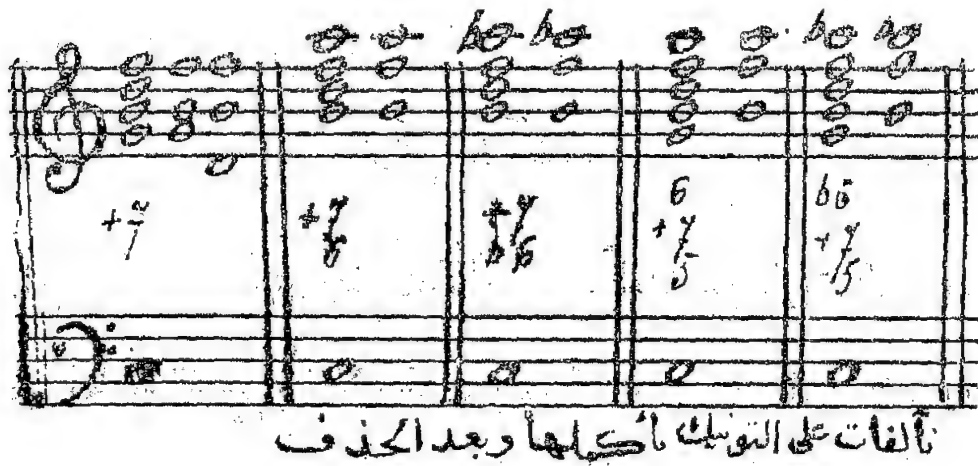
الكنت محذوفة

نآلفات كاملة من خمسة أصوات

تاسعة مينير

تاسعة ماجير

التآلفات التي على درجة الأساس ( تونيك ) المكونة من ٥ أو ٦ أصوات لا تقبل التثنية بل يلائق الا مر بحذف الأصوات القليلة الأهمية :



نآلفات على التونيك أكملها وحذف

يلاحظ في هذا الجدول أن الحذف أصاب في الغالب الدرجة الثانية أي النوتة

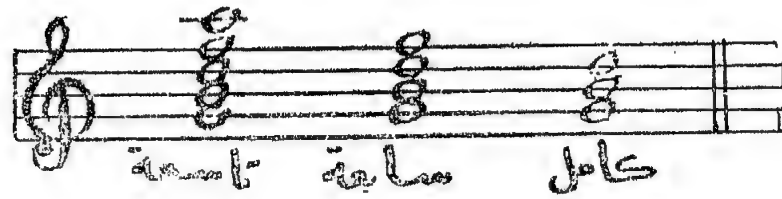
التي لا قيمة لها بالمرّة سواء كنغمة tonalité أو كنوع modalité

مما تقدم بيانه يتضح أن التثنية والحذف في التدوين الموسيقي يقومان على

مبدأ بسيط جداً في حد ذاته وهو أنه للتثنية يجب أن تختار النونات ذات أكبر

شأن في التآلف أو في النغمة كالنونات الطنينية ( الدرجات الأولى والرابعة

والخامسة من السلم الدباتوني ) أو النوتة الأساسية ( الباص في تآلف أساسي )  
والحذف نختار بالعكس النوتات القليلة الأهمية في التآلف أو التي ليس لها شأن  
يذكر في تكوينه فلا يجوز مثلا حذف التاسعة في تآلف التاسعة لثلا يصبح تآلف  
سابعة ولا حذف السابعة في تآلف سابعة لثلا يصبح تآلفا كاملا :



والخلاصة أن التثنية لا يمكن أن تسري إلا على نوتة متفوقة من قبل  
والحذف لا يمكن أن يطبق إلا على نوتة ذات أهمية ثانوية يتبينها السامع  
بدهاء وبكل سهولة .

### ترقيم التآلفات

الترقيم هو نظام رمزي وضع للدلالة على التآلفات عن طريق الاختصار .  
يقضى نظام الترقيم بأن لا يكتب بالنوتة سوى باص التآلف وبأن  
تمثل الأصوات الأخرى بأرقام أو علامات اصطلاحية متفق عليها ولذا يسمونه  
أيضا بالباص المرقوم ( basse chiffrée )

شاع استعمال الترقيم من أواخر القرن السادس عشر إلى أوائل القرن  
الثامن عشر فليس من المستبعد أن يكون مخترعه المؤلف الموسيقي فنسان جاليلي  
Vincent Galilei ( والد الرياضي الشهير جاليلي ) الذي كان على قيد الحياة  
في سنة ١٥٥٠ م .



يتألف نظام الترقيم في القواعد والاصطلاحات الآتية :

(١) كل رقم يوضع فوق نوتة باص يعبر أولاً عن بعد عددي مقابل له وثانياً عن تآلف شامل بالطبع للبعد المذكور . أما النونات الأخرى فتبقى محذوفة ومقدرة بداهة .

(٢) علامة التحويل الموضوعة أمام رقم ما يسرى حكمها عليه كما لو كان نوتة موسيقية . أما إذا كانت منفردة فإنها تعبر دائماً عن ثلاثة محولة .

(٣) رقم في وسط خط أفقي مائل يدل على بعد ناقص .

(٤) صليب صغير مرسوم قبل الرقم يدل على نوتة الحساس ، منفرد فانه ينطبق على الثالثة .

(٥) خط أفقي مرسوم بعد الرقم على نوتتين متتابعتين فأكثر يعني أنه يجب ابقاء التآلف السابق وضعه .

(٦) الصفر إذا كان منفرداً معناه السكون التام . إذا كان مع أرقام أخرى دل على وجوب حذف نوتة من نونات التآلف .

بناء على ما تقدم بيانه :

يعرف التآلف الكامل بوضع رقم 3 أو 5 أو 8 فوق نوتة الباص على ان رقم 5 هو الأكثر استعمالاً .

وإذا كانت ثلاثة التآلف محولة فانه يكتب بوضع علامة التحويل فقط فوق نوته الباص بدلاً من الرقم لأن الخامسة المضبوطة معروفة بالتقدير كذا والثنية إذا كان هناك ثنية :

تفسير الأرقام

الباص المرقومة

5	b	#	5	b
---	---	---	---	---

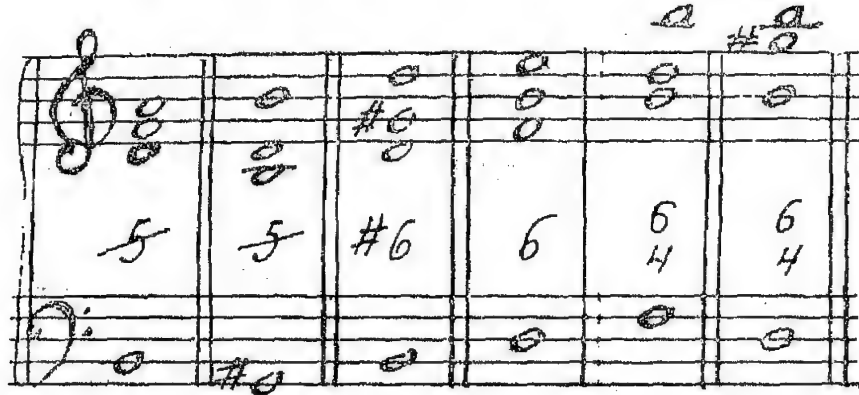
ويعرف تألف السادسة ( الانقلاب الأول ) بوضع رقم 6 فوق نوتة الباص .  
 إذا كانت السادسة محولة نوضع علامة التحويل على شمال الرقم ، وإذا كانت  
 الثالثة هي المحولة نوضع العلامة لوحدها تحت الرقم . مثال :

6	6	b6	#6	#6	b6
---	---	----	----	----	----

ويعرف تألف الرابعة والسادسة ( الانقلاب الثاني للتألفات المتفقة ) بوضع  
 رقمي 6/4 فوق نوتة الباص . فإذا كانت السادسة محولة نوضع علامة التحويل على  
 شمال رقم 6 وإذا كانت الرابعة محولة نوضع العلامة على شمال رقم 4 مثال :

6/4	6/4	b6/4	#6/4	#6/4	b6/4
-----	-----	------	------	------	------

أما تآلف الخامسة الناقصة فإنه يتميز عن التآلفات الكاملة برقمه المشطور 5/ ولكن انقلاباته ترقم كالتآلفات السادسة والرابعة والسادسة . مثال :

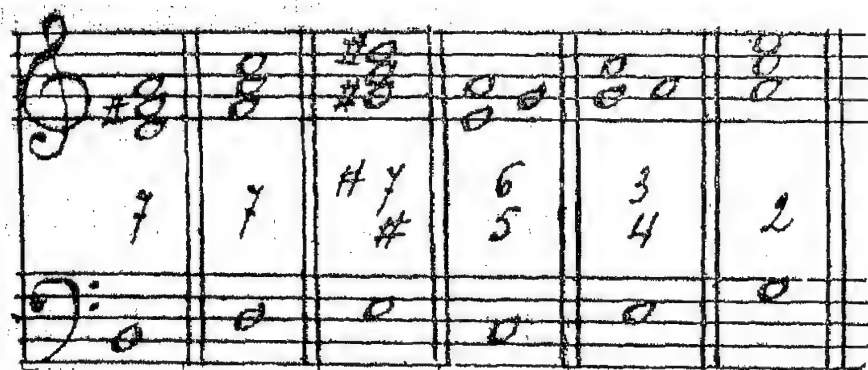


دون أن يفشأ عن ذلك أى التباس لأن الدرجات الارثوذكسية تبين نوع التآلفات وأصلها ثم لأن علامات التحويل تظهر بكل جلاء وعند اللزوم نوع الأبعاد المكونة للتآلفات المذكورة .

#### السابعات

السابعات ماجير كانت أو مينور ترقم على السواء برقم 7 دون أن ينتج عن ذلك أى إبهام للأسباب السابق بيانها . أما انقلاباتها فتتمثل هكذا :

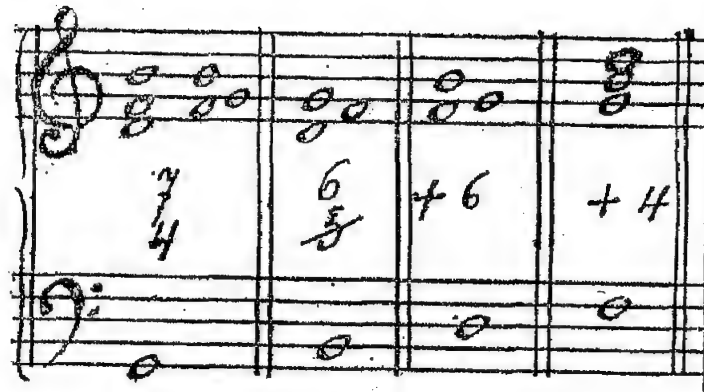
6	الخامسة والسادسة
5	
4	الثالثة والرابعة
3	
2	الثانية



- ٣٠٨ -

تآلف السابعة المتسلطة برقم  $\frac{7}{5} +$  . وهذا ما يدل على أن الثالثة نوتة حساسة .  
أما انقلاباته الثلاثة فتتمثل هكذا :

$\frac{6}{5/}$  الخامسة الناقصة والسادسة  
+6 السادسة الحساسة  
+4 الرابعة الزائدة

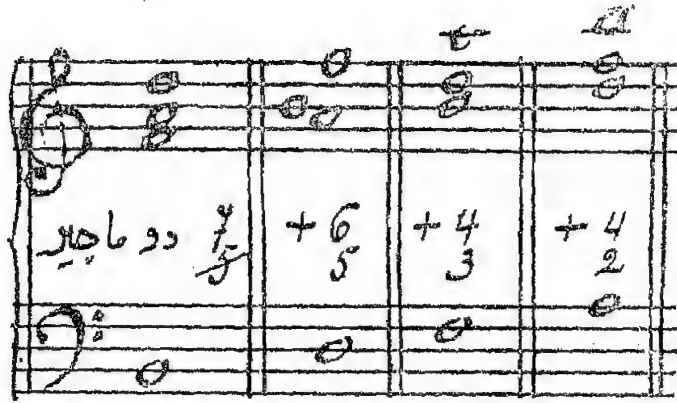


تداخل علامات التحويل هنا لا يجدى نفعا لأن لكل نآلف أرقامه  
وعلاماته المميزة له .

تآلف السابعة الحساسة وتآلف السابعة المينير وخامسة ناقصة المكونان من  
أبعاد متشابهة برقم  $\frac{7}{5/}$

تمثل انقلابات التآلف الأول هكذا :

+6 خامسة وسادسة حساسة  
+4 رابعة زائدة مع ثالثة ماجير  
+4 ثانية حساسة

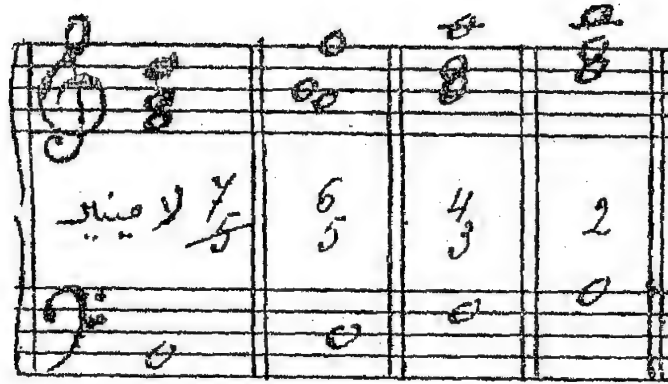


وتمثل انقلابات التآلف الثاني هكذا

6  
5 خامسة وسادسة

4  
3 ثلاثة ورابعة زائدة

2 ثمانية

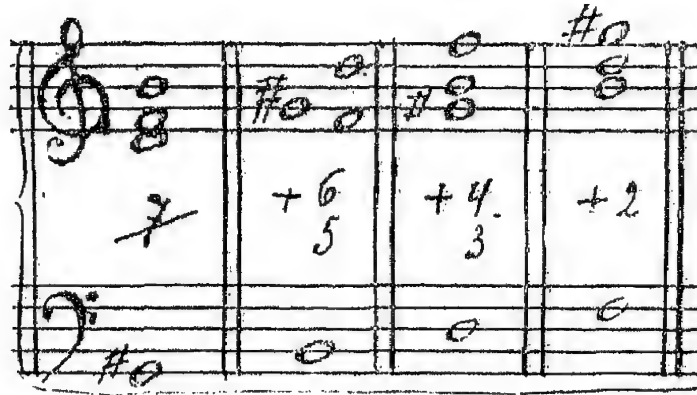


تآلف السابعة الناقصة برقم 7/ وانقلاباته تمثل هكذا :

+6  
5 خامسة ناقصة وسادسة حساسة

+4  
3 رابعة زائدة مع ثلاثة مينور

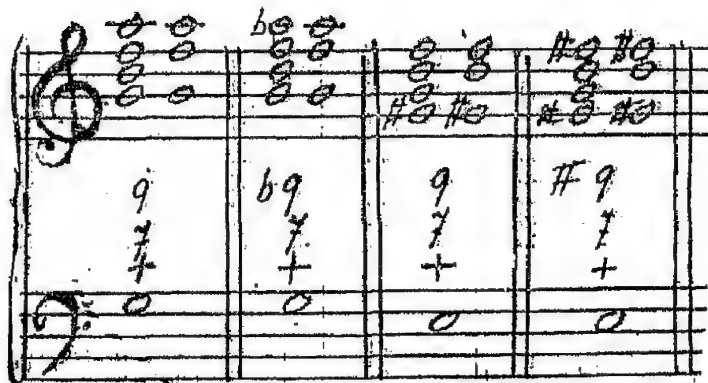
+2 ثمانية زائدة



في حالة عدم وجود أى تحويل يعتبر الرقم دائماً ممثلاً لنوتة طبيعية .



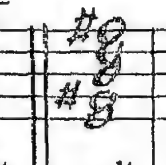


### تألفات التاسعة

تألفات التاسعة هي التألفات الوحيدة التي تتطلب ثلاث علامات فهي تمثل هكذا  $\frac{9}{7} +$  مع علامة تحويل أمام رقم 9 لتمييز التاسعة الماجير من التاسعة المينير :



### التألفات التي على التونيك

السابعات المتسلطة والتاسعات المتسلطة التي على التونيك تمثل هكذا :

التأسيات على التونيك		التأسيات على التونيك			
					
+ 7	+ 7	+ 7 6	+ 7 b 6	+ 7 # 6	+ 7 6

### المحطات العبارة الموسيقية

العبارة الموسيقية هي سلسلة تألفات غير محدودة العدد تتتابع تتابعا منطقيا حتى تصل إلى محط cadence

يجوز تقسيم العبارة الموسيقية إلى جملة أجزاء ، ويجب والحالة هذه أن ينتهي كل جزء بأي محط كان .

إذا تعددت العبارات وتجمعت بعضها فوق بعض كونت فصولا موسيقية ، ثم مقطوعات كاملة لا يجوز قفلها إلا بالمحط التام .

فالمحط هو اذن التتمة لكل عبارة موسيقية أو لكل جزء من أجزائها .

وبمقابلة العبارة الموسيقية مع العبارة العنصرية النحوية نجد أن التألفات والمحطات بالنسبة إلى الأولى كالألفاظ وعلامة الترقيم بالنسبة إلى الثانية .

المحطات على أنواع كثيرة منها (١) المحط التام cadence parfaite (٢) المحط المتوهم cadence plagale (٣) المحط التسليط cadence à la dominante (٤) المحط المفاجيء cadence interrompue (٥) المحط

المكسور cadence rompue

### المحط التام

يتكون المحط التام من تآلفين أساسيين أحدهما من الدرجة الخامسة والآخر من الدرجة الأولى وفيه تتحرك نوتة الباص صعودا أو هبوطا على حد سواء . وهو يقابل الفاصلة ( النقطة ) في العبارة العادية ويكسب العبارة الموسيقية معنى تأكيدا تاما .

### المحط المتوهم

تتحرك فيه نوتة الباص صعودا أو هبوطا من الدرجة الرابعة الى الأولى وكلتاها من التآلف الكامل .

يطابق المحط المتوهم علامة التعجب ويعبر عن معنى موسيقى يقل قليلا في التوكيد عن معنى المحط التام لعدم احتوائه على نوتة الحساس . وقد يسمى بالمحط التكميلي لأنه لا يستعمل في الموسيقى الخالية الا في النهاية القصوى للقطعة ومسبوقا بمحط تام فيكون لهذا الأخير مكملا ومؤيدا فقط .

### المحط المتوسط

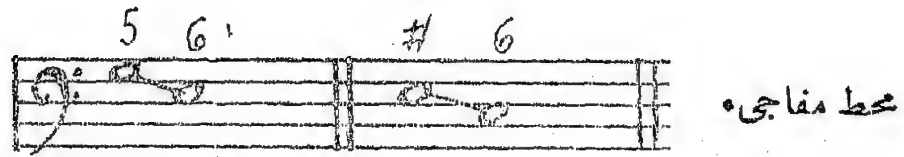
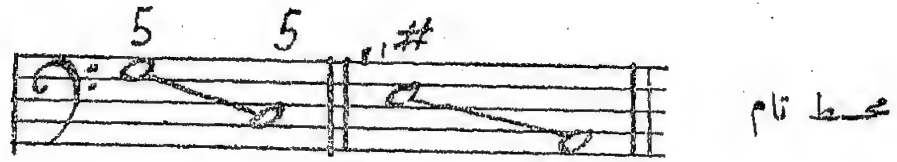
يتحرك الباص في هذا المحط من الدرجة الأولى الى الدرجة الخامسة بعكس سيره في المحط التام .

يقابل هذا المحط في العبارة العادية علامة الاستفهام وفي حالات معينة نقطتي التفصيل . وهو يتطلب دائما تنمة ولا يعطى للعبارة الموسيقية معنى تاما مطلقا .



### المحط المفاجي،

وقد سماه بعض المؤلفين نصف محط أو محط ناقص هو محط تام غير مستوف ، مشوه ، فيه يقف الباص عند تحركه نحو الدرجة الأولى في منتصف الطريق :



أما معناه فلا هو تأكيدى ولا هو استفهامى بل هو ايقافى لا غير ولا يستعمل الا لأجزاء العبارة لأنه لا يصلح البتة لنهاية قطعة ولا قسم حتى ولا عبارة كاملة ، فإما هو الا شولة ليس الا .

### المحط المكسور

يتحرك الباص في هذا المحط من درجة المتسلط الى أية درجة من درجات السلم يمكن تكوين تآلف كامل عليها وعلى الأخص الدرجة السادسة .

أما معنى المحط المذكور فحسب رأى أغلب المؤلفين هو تكسير أو تحطيم العبارة الموسيقية بطريقة غير منتظرة ولذلك فهو يشابه الشولة المنقوطة في معناها .

## محتويات الكتاب ويليهما فهرس هجائي

الفصل الأول	أصل الموسيقى صحيفة ٥ - السحر وارتباطه بالموسيقى ٦ - أقدم موسيقى ٨
الفصل الثاني	الموسيقى عند الاغريق والرومان الاقدمين ١٢
الفصل الثالث	الموسيقى في العصور الوسطى ١٧ - الكنتربوان والطباقي ٢٠ - تاريخ التدوين بالعلامات الموسيقية ٢٢ - السلم الدياتوني ٢٩ - الغناء الشعبي ٣١
الفصل الرابع	الموسيقى الغربية في العصر التجديدي ٣٢ - الموسيقى الغربية في العصر الحديث ٣٥ - أشهر الأوبرات ٣٩
الفصل الخامس	الموسيقى العربية في العصر الجاهلي ٤٢ - في عهد الخلفاء الراشدين ٤٣ - في عهد بني أمية ٤٤ - في العهد العباسي ٤٥ - في الأندلس ٤٨
الفصل السادس	الموسيقى المصرية من عهد الفراعنة إلى آخر القرن الثامن عشر ٥٠ - الموسيقى المصرية في آخر القرن التاسع عشر ٥٣ - نبذة تاريخية عن عبده الحامولي ومحمد عثمان وداود حسني والشيخ سلامة حجازي ٥٦
الفصل السابع	الموسيقى المصرية في الربع الأول من القرن العشرين ٦٠ - نبذة تاريخية عن سيد درويش ومحمد كامل الخلعى ومنصور عوض ٦٣
الفصل الثامن	الموسيقى المصرية في عهدها الحاضر ٧٠ - نبذة تاريخية عن محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا احمد ورياض السنباطي ٧٦ - الموسيقى بعد النهضة السينمائية ٨٥ - الانتاج الآلى والموسيقيون الجدد والفرق الموسيقية ٨٩ - أشهر أغاني الأفلام ومختارات الاذاعة ٩٢ - الموسيقى من ناحيتها الثقافية ٩٥

الفصل التاسع	تعريف الموسيقى ١٠٠ - الصوت ١٠٠ - الذبذبات ١٠٢ - الحركة التموجية ١٠٣ - النغمات ١٠٤ - التردد واهتزاز الاوتار ١٠٥
الفصل العاشر	نظام التدوين في الموسيقى الغربية ١٠٩ - المدرج ١٠٩ - النوتات ١١٠ - علامات السكوت ١١٥ - علامات التحويل ١١٦ - المفاتيح ١١٨ - الطبقات الصوتية البشرية ومفاتيحها ١٢٤ - مفتاح صول ١٢٥ - مفتاح فا ١٢٦ - مفتاح دو ١٢٧ - النقطة ١٢٨ - النقطتان والترتيبيه ١٢٩ - الرباط ١٣١
الفصل الحادى عشر	السلم الدياتونى ١٣٣ - السلم الكروماتى ١٣٩ - الأبعاد فى الموسيقى الغربية ١٣٩ - أسماء درجات السلم ١٤١ - تشكيل سلام جديدة ١٤٣ - السلام المتناسبة ١٤٨ - المودولاسيون أو الانتقال ١٥٢
الفصل الثانى عشر	الميزان والموازير واصطلاحات خاصة ١٥٥ - الحركة ومقاديرها الزمنية ١٦٣ - اشارات الاختصار ١٦٨ - اشارات الحلية ١٧٢
الفصل الثالث عشر	السلم العربى وترتيب درجاته وأبعاده ١٧٦ - نغمات السلم العربى مع ما يقابلها من النغمات فى السلم الافرنجى ١٨٢ - الأبعاد فى السلم العربى ١٨٦ - المقامات والنغمات ١٩٠ - الايقاع ٢١١ - الأوزان ٢١٢ - الرباط ٢٢٥ - التصوير ٢٢٦
الفصل الرابع عشر	السلم الموسيقى ٢٣١ - سلم فيثاغورس ٢٣٥ - السلم الطبيعى ٢٣٧ - السلم المعتدل ٢٤١ - الحدة المطلقة لأصوات السلم الافرنسكى ٢٤٤ - بحث فى السلم العربى ٢٤٥
الفصل الخامس عشر	التأليف الغنائى ٢٥٤ - التأليف الآلى ٢٥٧ - الآلات الموسيقية ٢٥٩
الفصل السادس عشر	الهارمونى ٢٧٧ - التألفات المتفقة ٢٧٩ - انقلابات التألفات المتفقة ٢٨٥ - التألفات المتنافرة ٢٩٠ - انقلابات تألفات السابعة ٢٩٤ - التألفات المركبة من ٥ أصوات ٢٩٦ - تألفات على التونيك ٢٩٧ - الازدواج ٢٩٨ - ترقيم التألفات ٣٠٤ - تألفات التاسعة ٣١٠ - المحطات ٣١١

١٥٥	باطوطه	١٧٠	اشارة الاتصال		
١٧٧	بنجكاه	١٧١	» التصعد	صحيفة	
١٧٨	بزرك	١٧٢	» التنزل	٥	الاولون والارواح
١٧٩ ١٧٨	برده	١٧٧ ١٤٢	اساس	٨	أقدم موسيقى
٢٠٧ ١٨٤ ١٨٠	بوسلاك	١٧٧	اراضى	١٢	الاغريق - الآلهة
١٩٦	» عشيران	١٩٧ ١٧٧	اوج	٣٠	أنشودة القديس يوحنا
١٩٨	بسته نسكر	٢٠٤	اصفهان	٣٥	الأوركستر - نشأته
٢٠٢	بسندیده	٢١١	الايقاع	٣٩ ٣٢	الأوبرا
٢٠٤	بيانى	٢١٤	اعرج	١٠٥	اهزاز الوتر
٢١٤	بسيط	٢١٤	الاربعة والعشرون	٢٧٧ ١٠٦	الاحادية - الاحادي ١٠٦
٢٥٧	بشرو	٢١٧	الاوفر	١١٠	الانهار
٢٥٨	بولسكا	٢٢٤	اصول مدور عربى	١٧٧ ١٤٢ ١٣٤	الاوكتاف ١٣٤ ١٤٢ ١٧٧
٢٦٣	بسالتيريون	٢٥٧	اغاني الزفاف والشعبية	١٣٩	الابعاد في الموسيقى الغربية
٢٧٠	بيانو	٢٦٣	الاتباع	١٨٦	» » » العربية ١٨٦
		٢٧٩	اكورد	١٣٦ ١٢	انارمونيك (مطابقة) ١٢ ١٣٦
		٢٩٨	الازدواج	١٤٢	الاوسط
				١٤٨	ارماتورة
				١٥٢	انتقال
			ب		
٦ ٥	الترنيم السحري		البليله (رقص)	١٦٦ ١٦٤	امهل
٣١	تروفيرو تروبادور		يربط (العود)	١٦٦ ١٦٤	اونى
٢٢	تاريخ التدوين الموسيقى	٣٢	بم	١٦٦ ١٦٤	اوحى
١٣	تراجيديا	٤٤	البندول وذنباته	١٦٦ ١٦٤	اريت
٢٩	تاريخ السلم الديانوى	٤٤	باسو basso	١٦٦	اشارة الاستمرار
٣٨	تيارات التاريخ الموسيقى	١٠١	باص	١٦٨	اشارات الاختصار
٤٢	التعبير والقرنم	١١٤	باريتون	١٦٩	اشارة الرجوع
١٠٥	التردد	١٢٥ ١٢٤	بيمول	١٦٩	اشارة التكرار
١١١	تريبيل كروش	١٢٥ ١٢٤	بلانش	١٧٠	» التقطع
١٢٩	تريبوليه	١٣٥ ١١٧	بيكار	١٧١	» الرباط والتقطع
١٣١	» مزدوج	١١١			
١٢٥ ١٢٤	تبنور	١١٧			

١٤٨	دليل المقام	ح	١٣٤	تون
١٧٧	دوكاه	٤٢	١٥٦	تمبو
١٦٩	داكابو	١٠٣	١٧٣	ترعيد
١٩٩	دلتيشين	١٤٢	١٧٤	ترديد
٢١٣	دم	١٥٥	١٤٢	تونيك
٢٢٣	دور هندي	١٥٥	١٧٩	تيك عربية
٢٤٥ ٩٧	ديابازون	الحركة ومقاديرها الرمنية	٢١٣	تك وتم
٢٥٧	دولاب	٢١١ ١٦٦ ١٦٣	٢٢٤	ترك اقصاغي
٢٦٤	دوزان	٣٠٥ ١٧٧	٢٢٦	تصوير
٢٧٠ ٤٣	دف	١٩٦	٢٥٨	التحميل
١٧٧ ١٣٤	ديوان	١٨٠	٢٥٩	تقاسيم
	ذ	٢٠٥	٢٥٩	ترجة
١٠٥ ١٠٣ ١٠٢	ذبيذبات	٢٠٢	٢٩٥ ٢٨٧	تريتون
	ر	٢٠٦ ١٨٠	٣٠٤	الترقيم
٢٢ ١٦ ١٢	الرومان	٢٤٤ ٢٥	ش	
٣٦	الرومانزم	خ	٩٥ ٧٣ ٦١	الثقافة الموسيقية
١١١	روند	١١٣	١٢٩	ثلثيات
١١٦	راحة	٢٢٥	١٩١	مائلة
١١٦	رويحة	١٩١ ١٤٠ ١٣ ٩ ٨	ج	
١٢٥	رفان	د	٣٠ ٢٨	جويدو دارتزو
١٧٨	رمل توني	١٢	١٢٥ ١٢٤	جهير وجهيراول
٢٢٥ ١٣١	رباط	١٣٣ ٢٩	١٧٧ ١٣	جواب
١٩٨ ١٧٧	راست	٤٤	١٩٠	جمع تام
١٩١ ١٤٠ ١٧	رابعة	٢٥٥	٢١٠ ١٧٧	جهاركاه
١٦٦ ١٦٤	رائث	١٩٩ ١٠٤	٢١١	جملة موسيقية
١٩٨	راحة الأرواح	١١١	١٩١	جذع
٢١٦	رهج	١٣٥ ١١٧	٢٠٣	جهاركاه تركي

ص	٢٠٠	سوزناك	٢٥٦	الرواية الغنائية	
	٢٠٠	سوزدلارا	٢٦٤	رياب	
١٠٠	الصوت	٢٠٣	سوزدل	٢٦٥	رافانسترون
١٠٦	صونومتر	٢١٢	سكتات الاوزان		
١٧٧	صياح	٢١٦	سنة عشر		ز
٢٠٨ ٢٠٧	صبا	٢٢٠	سماعي دارج	٤٤	زير
٢٠٨	صبا زمزمه	٢٢١	» ثقيل	١٠٢	زمن الذبذبة
٢٢٤	صوفيان	٢٢٢	» اقصاص	١٧٣	زغردة
٢٧٣ ٤٣	صنيج	٢٢٣	» سربند	١٨٠	زيركوله
ض	٢٢٤	سنكين سماعي	٢٠٣	زنكلاه	
١٥٧	الضربات	٢٤٥ ٢٣١	السلم ونسبه	س	
١٥٧	الضغط	٢٣٥	سليم فيتاغورس	٦	السحر
٢١٢	الضروب أو الضروب	٢٣٧	السلم الطبيعي	١٣٣ ٢٩	السلم الدياتوني
ط	٢٣٩	» الكروماني	١٣٧	» » التوافقي	
	٢٤١	» المعتدل	٣٥	سونات	
٢٠	الطباق	٢٥٨	سماعي (تعريفه)	٥٢	سفينة الملك
٤٣	طبل	٢٦٣	سنتور	١٣٩	السلم الكروماني
١٢٤	طبقات الاصوات البشرية	٢٧٢	سمبالو	١٤٣	سلام جديدة
١٧٧ ١٣٤	طبقات الديوان			١٤٨	» متناسبة
١٧٨	طنيني		ش	٣٥	سمفوني
١٧٨	» صغير	٤٣	شبابه	١٢٥	سورانو
١٩٧	طرز جديد	١٠٤	الشدة	١٢١	سدسميات - سكستولييه
٢٠٣	طرز نوين	١٧٧	ششكاه	١٦١	سنكوب
٢٥٧	طقطوقة	١٩٥	شيت عربان	١٧٠	ستكاتو
ظ	١٩٧		شوق افزا	١٧٦	السلم الشرقي وقواعده
	٢٠٠		شورك	١٨٠	سنبله
٢١١	الظهير	٢٠٣ ١٨٠	شاهناز	٢٠٨ ١٧٧	سيكاه
٢٢١	ظرفات	٢١٥	شنبر	١٩٩	سازكار

[illegible]

٢٠٠	نيرز راست	٢١٨ ٢١٦	محجر	١٧	الموسيقى في العصور الوسطى
٢٠١	نهاوند	٢١٧	خمس	٣٥	موسيقى الغرفة
٢٠١	» كبير	٢١٨	مربع	١٣	المسرح الغنائي
٢٠١	» مرصع	٢١٩	مدور	٣٢	مدرج بال
٢٠٢	نواثر	٢١٩	مصمودي	٤٣	منهر
٢٠٢	نكريز	٢٣٧ ٢٣٦	مسافة صوتية	٤٣	منمار
٢١٣	نقرات	٢٥٤ ٤٨	موشحة	١١٩ ١٠٩ ٢٥	مدرج
٢١٧	نوخ ت هندی	٢٥٥	موال	١٢٣ ١١٨ ٢٥	مفاقيج
٢١٩	نوخ ت	٢٥٦	مونولوج	١٠٦	مونو كورد
٢٥٦	نشيد	٢٥٨	مقدمة	١٩٠ ١٣٤	مقام
٢٦٩	ناي	٢٥٨	مارش	١٣٦	مطابقة
٢٢٤	نيم اقصاق	٣١١	المحطات الموسيقية	١٣٧	ماجير ومينير
ه		ن		٢٧٧ ١٣٨	ميلودي
١٣٧	هارمونيك	٢٣	نومات	١٢٥	ميزوسورانو
١٧٧	هفتكاه	١٠٤	النعمة	١٤٢	متسلط
٢٠٩	هزام	١٠٥	النوع	١٥٢	مودولاسيون
و		١١٠	النوتات	١٥٥	ميزان
١١١	الوحدة الزمنية الكبرى	١١١	النوار	١٦٠ ١٥٨ ١٥٥	موازير
١٦٦ ١٦٤	وان	١٢٥	الندى	١٦٧	مترونوم
١٦٧ ١٦٤	وحى	١٢٨	النقطة	١٦٦ ١٦٤	ماهل
٢١١ ١٦٦	وحدة	١٢٩	النقطتان	١٦٨	مرجمات
٢١٢	وزن	١٥٣	النوتة البيانية	١٩٠	المقامات
٢١٥	ورشان	١٥٧	النبر	١٧٨	ماهوران
ي		١٧٧	نوا	١٩٩	ماهور
١٩٥ ١٧٧	يكاه	١٧٩	نيم عربي	٢٠٠	مجلس افروز
١٩٣	يورك سماعي	١٩٠	النعائم الموسيقية	٢٠٤	مخير
٢٥٥	يا ليل	١٩٦	نهفت	٢٠٩	مستعار
		٢٠٤ ١٩٧	نيسابورك	٢٠٨	مايه